DEA d’études cinématographiques et audiovisuelles.

Mémoire dirigé par monsieur Jean-Louis Leutrat.

Le croisement du burlesque et du masochisme dans *No sex last night* de Sophie Calle et Greg Shephard.

Université de Paris 3.
Sorbonne nouvelle.

Arnaud Valadié.

Année 1998-1999.

Merci à :

Monsieur Jean-Louis Leutrat

Bravo à :

Mes parents qui ont financé infatigablement mes études laborieuses (et donc ce mémoire)

Mesdemoiselles Diane Amiel et Julie Bouillet, messieurs Jean-Yves Hamon et Luc Cabassot qui ont lu ce travail bien avant qu'il ne soit convenable

Mademoiselle Pamela Vidal qui a raison d'être moderne à l'aube du nouveau millénaire

Introduction.

Au début de l'année 1998 une exposition fut consacrée à l'artiste américain Bruce Nauman au centre Georges Pompidou. Sa manière d'utiliser les techniques d'installation filmique semblait opérer une synthèse entre plusieurs moyens d'expression artistiques, à la fois comme point d'origine, passage et aboutissement. Ses œuvres offraient ainsi une incidence évidente avec l'art du cinéma. Non comme influences mais comme archétypes.

C'était essentiellement dans la pratique d'un certain humour, que ce soit dans le langage écrit, les images, ou les sons, que se renforçait ce sentiment d'hybridation. Dans la mise en scène de situations burlesques s'effectuaient des glissements d'un domaine à un autre. L'exposition de 1998 offrait ainsi une entrée privilégiée au sein de l'art contemporain par deux biais essentiels : l'audiovisuel et l'architecture, utilisés par Bruce Nauman comme des opérateurs de discours.

Promenade.

Le rapprochement avec le peintre et réalisateur anglais Derek Jarman fut quasiment immédiat. Ce dernier - qui fut également décorateur d'opéra à la fin des années soixante (en même temps que David Hockney, autre artiste multiple) -, manifestait dans ses films le même goût du mélange. Mélange des supports (Super 8, 16 mm, 35 mm), des genres (théâtre, opéra, peinture), des auteurs (Shakespeare, Marlowe, Wittgenstein).

Dans *Queer Edward II* [1], adaptation de la pièce de Christopher Marlowe, on assiste au déploiement d'une mécanique qui est celle de la machine théâtrale dans un dispositif de cinéma. Le montage et les mouvements de caméra initient une architecture de l'œuvre qui rappelle celle des installations. Il y a toutefois dans ce film du cinéaste anglais une orientation lyrique radicalement étrangère à l'univers de Bruce Nauman.

Distillant des points de vue singuliers à travers des installations conçues comme des pièges, une certaine violence - proche de l'agression - semble constituer chez l'américain un catalyseur essentiel. Dans l'œuvre de Derek Jarman, c'est plus un thème qu'un problème technique.

Un autre film est alors peut-être plus proche de ce détachement froid, c'est *Wittgenstein* [2], toujours du même auteur. Dans cette biographie humoristique du philosophe viennois les différents tableaux de l'action se déroulent devant un fond noir (sur le modèle lointain du théâtre filmé). On y voit Wittgenstein, dont les écrits étaient axés sur la volonté de penser le langage, trahi par les mots, rongé par l'impossibilité de pouvoir se présenter au monde comme il le voudrait. Le personnage, incarné aussi bien par un enfant que par un adulte, oscille entre le désir de s'accorder à son milieu et l'incapacité matérielle à réaliser une telle harmonie.

Avec d'autres moyens, Bruce Nauman tente d'aborder le même genre de problème. Dans *Going around the corner piece*,[3] il couple une caméra et un moniteur avec une construction architecturale dans laquelle s'engage le spectateur qui devient ainsi un participant. Le plus souvent, celui-ci chemine dans un couloir à peine

---

[1] Jarman (Derek), *Queer Edward II*, long-métrage, couleur, Grande-Bretagne, 1991.

[2] Jarman (Derek), *Wittgenstein*, long-métrage, couleur, Grande-Bretagne, 1992.

[3] Nauman (Bruce), *Going around the corner piece*, 4 cimaises 305 / 610 cm 4 caméras vidéo, 4 moniteurs (n/b, muet), 39 m² collection Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris, 1970.

plus large que le corps humain et dont les parois émettent parfois des sons violents et désagréables, ou bien sont éclairés par de fortes lumières. Une caméra filme la personne de dos pendant qu'elle avance et un moniteur lui restitue cette image à l'autre bout du couloir. Ce qui produit pour le visiteur le sentiment de progresser le long des parois sans jamais pouvoir se rattraper.

Dans la série des *Raw material* (1990-1991), c'est l'artiste qui s'expose sur des moniteurs, se projette sur des écrans où l'on peut voir son crâne, cadré en gros-plan, tournant sur lui-même et proférant des messages d'acceptation et de refus. Le terme " exposition " est particulièrement adapté ici dans une démarche où l'introspection est une ouverture sur les autres (" *People die of exposure* ",[4] affirme Bruce Nauman , ce qui signifie à la fois: " les gens meurent de révélation " et " les gens meurent de froid ").

Ces deux installations, où la sérialité est un élément majeur de la construction du sens, rappellent alors une séquence dans *Ambition* [5] de Hal Hartley. Trois personnages se poursuivent dans un couloir, au ralenti et en boucle. Ils trébuchent et s'affalent par terre, répétant chaque fois les mêmes gestes. Comme dans *Going around the corner piece*, on les voit tourner au coin d'un mur sans parvenir à endiguer la répétition interminable d'un même mouvement. Tableau froid et distant d'individus anonymes aux prises avec un environnement hostile, *Ambition* condense dans une durée courte des relations significatives entre cinéma burlesque et art contemporain.

Ne serait-ce qu'au niveau du jeu des acteurs, on peut voir comment une certaine " modernité " s'appuie sur des formes anciennes d'interprétation. La conception de gestes ou d'attitudes basée sur des actions simples plutôt que sur des états psychologiques est un héritage direct des grands comédiens muets (Buster Keaton, Charles Chaplin, Harpo Marx). Ceux-ci initiaient à l'époque un jeu inédit qui s'opposait alors, pour aller vite, à l'enseignement théâtral de Stanislavski, figure majeure de la scène dramatique russe du début du siècle, ayant œuvré dans le sens d'un naturalisme exacerbé.

> " *Stanislavski tend à emprisonner l'acteur dans le personnage et de limiter ainsi son ET* [Evénement Théâtral] - *son efficacité dramatique, sa gestuelle. (Il est notoire que la méthode de Stanislavski - qui fut longtemps en rapport avec Tchekov - domestiquait et restreignait les personnages et les pièces de Tchekov. C'était l'opinion de Tchekov.) Cela n'est pas trop grave quand la pièce est écrite pour s'y soumettre. Mais alors, le sujet est réduit à son minimum - les dilemmes du " théâtre bourgeois de West End ". Le théâtre moderne (et épique) traite des relations entre individu et société (comme le théâtre le fait toujours dans les époques de changement : l'acteur est utilisé pour redéfinir ce que c'est d'être humain.)* "[6]

Si on accorde ici une large place au comédien, c'est parce que cet objectif de construction dramatique autour d'une transcription du comportement de l'homme, passe inévitablement par l'interprétation. En renonçant aux artifices de la comédie de caractère et en optant pour un comique de comportement, le cinéma burlesque, par exemple, impliquait le spectateur des années vingt dans un rapport plus direct au récit, à la fable (aujourd'hui,

---

[4] Nauman (Bruce), *Consumate mask of rock*, installation et texte : 8 cubes en calcaire de 35,6 cm et 8 cubes en calcaire de 38,1 cm, texte dactylographié, mine de plomb et collage sur papier, 100 / 50 cm. Anthony d'Offay gallery, Londres, Grande-Bretagne, 1975.

[5] Hartley (Hal), *Surviving desire*, 1 moyen-métrage accompagné de 2 courts-métrages *(Ambition* et *Theory of achievement)*, couleur, Etats-Unis, 1991.

[6] Bond (Edward), *Le centre*, notes, non publié, 1995.

avec des artistes comme Bruce Nauman, on est davantage impliqué dans des lieux. Mais le processus semble reposer sur les mêmes objectifs.) Stanislavski “ *emprisonnait l’acteur* ” alors que c’est le public qu’il faut coincer.

L’expérience de l’installation filmique, dans cet ordre d’idées, contribue à une appréhension plus fonctionnelle - machiniste - du cinéma traditionnel. Les films seraient des “ pièges ” dans lesquels les spectateurs se débattraient “ *comme des rats empoisonnés dans un sac* ”[7]. Un réflexe dans ce cas-là pouvant être par exemple le rire, non comme parade mais comme riposte (puisque l’on a plutôt coutume, en cas d’agression, de prôner l’attaque). Et peut-être dans *Ambition* de Hal Hartley est-ce trop évident pour constituer un véritable problème ?

Les pièges qu’Alfred Hitchcock dressait dans ses films étaient peut-être plus équivoques. Quand le scénario progresse lentement vers l’insoutenable, il peut arriver que l’on se mette à ricaner (de plaisir). On éloigne ainsi momentanément la projection (on est plus pervers que l’œuvre pour quelques secondes) mais en riant, on a incorporé une mécanique qui est celle de la belligérance. C’est la mise en place de ce conflit, de cette lutte - que le public doit ressentir comme perdue d’avance - qui peut être considérée comme un problème technique de l’art contemporain.

> “ *Il y a peu d’événements que je puisse me rappeler avec quelque satisfaction, j’éprouve de plus en plus nettement la sensation de me débattre dans un piège et - sans aucune exagération littéraire - il me semble que je suis* rongé. ”[8]

Situation caractéristique du visiteur au sein de l’exposition obscène d’un artiste espiègle, la performance artistique, telle qu’elle apparaissait dans la rétrospective consacrée à Bruce Nauman, consistait donc à prendre le public en otage et à le “ *ronger* ”. Soulignons toutefois que la plupart du temps ce “ kidnapping ” repose sur un consentement mutuel des deux parties concernées. Le spectateur paie sa débauche, c’est aussi sa propre responsabilité qui est en jeu et pas seulement celle de l’artiste. Ce dernier doit déjà assumer une solution de l’œuvre - réponse particulière à des questions d’ordre technique -, c’est sans doute suffisamment lourd.

La sainte innocence.

Il se trouve qu’à la fin de l’année 1998 - décidément riche en péripéties culturelles - eût lieu une rétrospective de l’œuvre de Sophie Calle, baptisée *Doubles jeux*, au Centre National de la Photographie. La majeure partie du travail reposait ici sur la mise en rapport de l’écrit et du visuel (roman-photo, récit documentaire, filature policière), l’implication du visiteur était ainsi plus littéraire que photographique. Dans les œuvres de Sophie Calle en effet l’image a une valeur toute relative, nullement centrale. Le texte seul semble posséder une étrangeté irréductible.

Précisons d’ailleurs que l’exposition avait été pensé dans un double rapport avec l’écrivain Paul Auster qui dans un de ses romans [9] avait mélangé fiction et réalité en mettant en scène un personnage (Maria) ouvertement inspiré par la photographe française. Le sentiment de forte influence littéraire venait alors peut-être de ce mélange. Toutefois, il se dégageait également de cette rétrospective des préoccupations d’ordre esthétique qui ajoutaient un point de convergence avec les oeuvres de Bruce Nauman, Derek Jarman et Hal Hartley.

[7] Wells (H. G.), *A fin de course*, éditions La table ronde, Paris, 1947. P. 55.

[8] Leiris (Michel), *L’âge d’homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 25.

[9] Auster (Paul), *Leviathan*, éditions actes sud, Paris, 1993.

L'humour à froid de ces œuvres inclassables s'imposait de nouveau comme un problème incontournable et fédérateur autour d'une idée qui restait à imaginer. D'autant plus que l'on avait affaire dans ce cas précis à une artiste féminine, sexe plus souvent rattaché - dans nos sociétés patriarcales - à la faiblesse qu'à la dérision. Sophie Calle effectuait ainsi une sorte de renversement des canons de l'art contemporain en prenant le spectateur à revers.

Gotham Handbook (New York, mode d'emploi) [10] est une commande de l'artiste à Paul Auster, conçue comme l'aboutissement du mélange réciproque de leurs deux œuvres. Ce travail, sorte de montage photographique et littéraire, s'ouvre par un manuel d'instructions " *concernant la façon d'embellir la vie à New York* " où le romancier donne toute une série de règles de conduites à l'intention de sa commanditaire.

> " *Je me demande si Paul Auster a trouvé l'idée de ces instructions concernant la façon d'embellir la vie à New York en étudiant les douze étapes d'un programme des Alcooliques Anonymes, ou bien s'il s'est inspiré de condamnations à des peines d'utilité publique.* " [11]

Effectivement, les indications de départ relèvent plus du scoutisme que de l'art contemporain. La photographe doit sourire le plus possible aux new-yorkais, parler à des inconnus, donner à manger aux mendiants - le résultat doit être comptabilisé en fin de journée - et surtout s'approprier un lieu public pour pouvoir accomplir sa mission.

Le lieu qu'elle choisit d'" humaniser ", est une cabine téléphonique qu'elle astique avec soin et orne de décorations diverses. Cela va lui permettre de focaliser sur les conversations téléphoniques des usagers qu'elle s'amusera à retranscrire pour le lecteur. Le compte-rendu des journées passées à embellir New York, épouse ainsi une certaine sérialité, répétition systématique - un peu masochiste ? - des efforts de Sophie Calle pour faire plaisir aux citadins. Le résultat numéraire est inscrit dans un petit tableau où on trouve le nombre de sourires et de sandwiches distribués ainsi que la durée totale des conversations avec des inconnus.

Ce que l'on peut relever à partir de ce travail de l'artiste française, c'est ce point de vue singulier qui lui permet d'envisager l'univers qui l'entoure comme un agencement de signes à la fois comiques, dérisoires et profondément laids (puisqu'il s'agit en l'occurrence de les " *embellir* "). On verra également par la suite dans quelle mesure les histoires de Sophie Calle se doivent d'être vraisemblables (pour ne pas dire réalistes ou documentaires).

Ce point de vue dans *Gotham handbook* est dédoublé par l'implication d'un homme dans son projet au moyen d'un contrat où tout est verbalisé, annoncé avant d'être accompli. Une extrême formalisation, préalable indispensable à l'œuvre, témoignant d'une volonté de lier des chaînes de réel sous la forme du photomontage. Produire une oeuvre qui soit ainsi en totale inadéquation - rupture - avec le sujet traité, essayer de fixer des détails à travers un rapport de contraste.

Flash-back.

Au début des années 80, les " reportages " photographiques de Sophie Calle - figurant également au sein de l'exposition de 1998 - ressemblaient plus à des variations sur la solitude. Dans *Suite vénitienne*,[12] elle suit

[10] Calle (Sophie) Auster (Paul), *Gotham Handbook (Doubles jeux, livre VII)*, actes sud, 1998.

[11] Calle (Sophie) Auster (Paul), *Gotham Handbook (Doubles jeux, livre VII)*, actes sud, 1998. P.17.

[12] Calle (Sophie), *A suivre*, éditions actes sud, Paris, 1998.

un inconnu en cachette de Paris à Venise en consignant ses faits et gestes comme pour une enquête, sans jamais essayer de l'aborder.

Ce travail sera reproduit par la suite, de manière inversée, dans *La filature* [13] où cette fois c'est l'artiste qui se fait suivre par un détective privé engagé par sa mère. Au final, on aura deux versions d'une même journée de Sophie Calle : la sienne et celle de l'enquêteur. Finalement assez semblables l'une par rapport à l'autre, le spectateur se pose inévitablement la question de l'imposture et essaie de démêler le vrai du faux, la fiction de la réalité. Précisons d'emblée que c'est parce qu'elles induisent des problèmes de ce type que ces œuvres ne seront pas abordées dans cette étude.

Ce que l'on peut trouver malgré tout dans les textes accompagnant les travaux photographiques, c'est cette écriture froide dénuée d'effets, ce point de vue singulier qui place au même niveau les individus et les objets comme des détails de l'histoire. Dans *L'hôtel* [14] Sophie Calle est femme de chambre dans un hôtel vénitien et fouille les affaires des clients pendant ses heures de ménage. Son travail de photographe consiste en un relevé quasi-scientifique des objets de la vie quotidienne des touristes. Il se dégage alors des indices relevés dans les chambres de l'hôtel, une mise en scène de l'ordinaire non dénuée d'humour. Qu'elle trouve un godemiché dans les affaires d'un couple, ou qu'elle s'effraie à la vision d'un livre de Jean d'Ormesson (de l'académie française) : “ *Je referme très vite. J'ai peur.* ”,[15] la femme de chambre fait preuve d'un plaisir particulier dans la moquerie.

En même temps, on sent poindre une inquiétude dans cet abaissement pour lequel elle “ s'engage ” et qui consiste à fouiller dans les affaires intimes d'autrui. Il y a donc deux pôles dans *L'hôtel* que sont la moquerie et une certaine angoisse (ou curiosité malsaine). On voit s'ébaucher dans ce travail une circulation, un trajet entre deux antagonismes où naît un plaisir proche d'un certain scandale.

“ *No sex last night* ”.

Sur le lieu de l'exposition *Doubles jeux*, une petite salle de projection diffusait à heures fixes le film réalisé par Sophie Calle et Greg Shephard en 1992, *No sex last night.*[16] Après les enquêtes photographiques, on finissait le parcours avec une investigation cinématographique sur des questions d'ordre très privé. C'était dans ce lieu exigu - la salle de projection - que se révélait le “ piège ”. Comme si l'exposition ne prenait toute sa saveur qu'avec le film. Une réponse en temps et en mouvement aux concepts des romans-photos. De plus, c'était le seul élément qui échappait à l'influence de Paul Auster. On entrait dans le domaine de Greg Shephard, un personnage masculin très intrigant.

La présentation de *No sex last night* passe nécessairement par quelques explications sur le contexte sentimental de l'époque entre les deux protagonistes principaux. L'intention de Sophie Calle quand elle propose à Greg Shephard de tourner ce film, est de prolonger le plus possible leur relation amoureuse sur le déclin. Consciente du désir de cinéma de son partenaire, elle l'exploite et en tire profit pour pouvoir rester auprès de lui.

Ils partent donc faire un film aux Etats-Unis et se mettent d'accord sur un mariage à l'issue du voyage.

[13] Calle (Sophie), *A suivre*, éditions actes sud, Paris, 1998.

[14] Calle (Sophie), *L'hôtel*, éditions actes sud, Paris, 1998.

[15] Calle (Sophie), *L'hôtel (Doubles jeux, livre V)*, actes sud, Paris, 1998. P.98.

[16] Calle (Sophie) Shephard (Greg), *No sex last night*, long-métrage, Etats-Unis, 1995.

Cette tentative de sauvetage un peu désespérée ne sera pas totalement vaine puisque, respectant leur engagement, ils finissent par se marier à Las Vegas. Peut-être cela les arrangeaient-ils de mettre la cérémonie de mariage sur le compte du film plutôt que sur une décision personnelle ?

Le point de départ est donc un prétexte (“ *Le mensonge qui était le film* ” : Sophie Calle) pour préserver le plus longtemps possible - et pérenniser par une union légale - une relation finissante. L’idée était que chacun filmait sa version du “ voyage de noces ” aux Etats-Unis avec son caméscope sans que l’autre ne soit tenu au courant du contenu. Comme les deux participants étaient fâchés à cette période de leur relation, ils enregistraient leurs réflexions personnelles, chacun dans leur coin, ne parlant qu’à leur outil audiovisuel (les voix off et intérieures ont ainsi été collectées au cours du tournage et non rajoutées au montage). Précisons enfin que l’histoire étant celle d’un voyage en voiture, la majeure partie du film se déroule dans une vieille Cadillac aux problèmes mécaniques multiples.

Ils ont ainsi compilé soixante heures de rushes - l’avantage du support vidéo étant son faible coût - et le véritable travail d’organisation se fit en salle de montage pendant neuf mois, avec l’aide non négligeable d’un monteur professionnel. Cette genèse très particulière demande des précautions car on sait très bien qu’un film qui n’a pas été pensé au tournage ne peut en aucun cas être “sauvé ” au montage. On peut alors dire pour reprendre les termes de Sophie Calle qu’au contrat de départ, de nouvelles “ règles du jeu ” ont été ajoutées au cours des neuf mois.

“ *Une cristallisation graduelle de l’élément sinistre* ”.[17]

On est donc en présence d’une sorte de pacte entre une artiste de sexe féminin, habituée à traiter des sujets scabreux avec une sensibilité d’horloge parlante, et un jeune homme qui va être le jouet consentant de ce point de vue chirurgical sur les choses. Le titre annonce d’ailleurs assez bien ce qui va suivre. *No sex last night* relate l’histoire d’un désastre avec des moyens qui sont ceux du cinéma. Là où l’affaire se complique, c’est que la répartition des rôles entre les deux personnages n’est pas fixe. Il n’y a pas d’un côté le bourreau et de l’autre la victime. Comme le précise Greg Shephard en conclusion du film, “*il s’agissait d’essayer de raconter une histoire avec honnêteté.* ” On est donc en présence d’un point de vue couplé où chaque événement peut s’envisager pour le meilleur et pour le pire dans une dualité amoureuse scrupuleusement respectée.

> “ *Je découvris d’abord l’affinité mystérieuse entre la cruauté et la volupté; puis l’inimitié naturelle des deux sexes, cette haine qui, vaincue pendant quelques temps par l’amour, se révèle ensuite avec une puissance toute élémentaire, et qui, de l’une des parties, fait un marteau, de l’autre une enclume.* ” [18]

Cette “ haine élémentaire ”, que connaissait bien Masoch pour en avoir fait le problème de son roman fétichiste *La vénus à la fourrure*,[19] est - contrairement à ce que pourrait laisser entendre sa formulation peu engageante - source d’un comique insoupçonné agissant comme dissonance - le meilleur du pire - au sein d’un ensemble trop parfait que serait l’œuvre.

Ce qui s’impose alors ici c’est l’idée d’une circulation discontinue, passage irrégulier de la fixité à

---

[17] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, éditions Fata Morgana, Paris, 1981. P. 62.

[18] Sacher-Masoch (Leopold von), *Choses vécues*, *revue bleue*, 1888.

[19] Sacher-Masoch (Leopold von), *La vénus à la fourrure*, éditions mille et une nuit, Paris, 1999.

l'activité dont *No sex last night* est justement la preuve en temps et en mouvement. A une toute autre échelle et dans un autre registre, l'architecture de l'exposition *Doubles jeux* au Centre National de la Photographie reprenait - sans l'avoir forcément prémédité - cette dynamique sérielle. Le visiteur, en mouvement d'une œuvre à une autre, se fixait pour lire les textes et les images photographiques en un temps variable, à sa propre mesure. Le film est donc la part métonymique de ce principe puisque le montage est conçu sur une alternance de séquences en plans “ gelés ” (arrêts sur image) suivies par d'autres en mouvement.

Parallèlement à cette structure interne, des accidents vont se succéder. Au sein de la narration en effet, un certain nombre d'événements comiques vont faire vaciller cette architecture un peu trop rigide. Ceci toujours sur le modèle de l'alternance, de la cohabitation. On peut citer les réparations multiples de la Cadillac par exemple avec l'attente systématique dans des garages pouilleux et les sommes exorbitantes dépensées aux frais de Sophie Calle (qui est la seule à posséder de l'argent dans l'histoire). Ainsi, ce qui est surprenant dans *No sex last night* c'est cette indétermination formelle, le caractère fuyant du récit et, de fait, le sentiment de ne jamais savoir à quoi s'en tenir (second degré humoristique s'exprimant avec bonheur dans l'élément sinistre).

> “ *De même que toute création artistique doit nécessairement spéculer sur l'existence de cette fêlure qui marque l'intrusion du malheur dans la beauté parfaite, l'art de l'amour ou “ érotisme ” consiste à introduire volontairement dans l'activité sexuelle un élément gauche, jouant comme une dissonance et servant de ressort premier à l'émotion.* ” [20]

Dans le film de Sophie Calle et Greg Shephard, c'est le burlesque de situations souvent paradoxales qui va produire une émotion particulière, proche d'un certain malaise. Condition indispensable en vue d'une jouissance sur mesure si l'on en croit Michel Leiris.

Alors qu'ils sont tous deux dans la Cadillac en mouvement, Sophie fait une digression en voix off sur le malheur. Parlant d'un projet qu'elle avait à l'époque, elle évoque l'anecdote d'un individu qui, au plus fort d'un moment de félicité familiale, ne peut s'empêcher de penser à la tristesse à venir et au fait qu'il ne connaîtra plus jamais de joie aussi intense. Dans une séquence antérieure, elle narre l'histoire d'un autre homme persuadé pendant plusieurs dizaines d'années que sa femme le trompe sans jamais rien oser lui dire. Jusqu'au jour où il apprend qu'elle lui a toujours été fidèle et qu'il a souffert inutilement pendant tout le temps de leur mariage. Il prend alors un revolver et se tire une balle dans la tête.

Cette dernière histoire est tellement sordide qu'elle prête à rire. Inscrite dans la perspective du film elle donne naissance à un certain nombre de questions. On peut souligner d'abord l'imbrication du plaisir et de la douleur, manifestation d'un masochisme certain. Le même qu'il peut y avoir dans cette confession insensée qu'est *No sex last night*. A la lumière des installations de Bruce Nauman reposant sur la même volonté agressive d'“ exposition ”, on peut s'interroger sur la finalité du viol (qui concerne en l'occurrence autant l'auteur que son destinataire).

Cette logique paradoxale d'union des contraires donne naissance à un certain nombre d'interrogations. Peut-on prendre du plaisir autrement qu'à travers l'échec et la laideur ? (Est-ce alors la beauté ou bien l'imperfection qui procure la plus grande satisfaction ?) L'amour est-il un sentiment inutile, la beauté un exercice vain ? Cette formulation en axant le questionnement sur le plaisir restreint cependant trop le propos du film. Il semble que pour atteindre une certaine justesse, il est nécessaire de considérer l'articulation entre la beauté et la laideur comme secondaire. On peut alors proposer la formulation suivante : est-ce la conscience de la circulation

[20] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, éditions Fata Morgana, Paris 1981. P. 54.

répétitive, incontrôlable entre plusieurs extrêmes (beauté-laideur, amour-haine, désir-dégoût, drame-comédie) et la souffrance qui en découle qui donne du crédit à l'impudeur ?

Il y a une cohérence du burlesque dans le masochisme que l'on se charge ici d'édifier au moyen de la littérature, du cinéma et des arts-plastiques. Cela peut sembler être le jeu d'une imagination perverse orientée sur des préoccupations infantiles (en fait c'est tout le contraire puisque l'ironie des œuvres, c'est aussi de rappeler cruellement à leur auditoire que la récréation de l'enfance est finie).

On examinera cette question en commençant par une analyse approfondie de *No sex last night* de Sophie Calle et Greg Shephard. On envisagera tout d'abord la Cadillac comme le dispositif de l'image en mouvement. Puis, on pourra appréhender plus en détail l'émulation amoureuse des participants sous l'angle de l'humour en faisant un détour par le cinéma burlesque américain des années vingt. L'analyse de la fonction du décor - les Etats-unis - sera également développé, dans la mesure où il édifie un réalisme que l'on prendra la peine de caractériser. Enfin, on réservera une large part au contrat de mariage examiné à la lumière de l'œuvre littéraire de Sacher-Masoch, le fameux pervers autrichien.

Après cette première approche, l'autobiographie d'Harpo Marx, permettra de définir le masochisme comme processus suspensif du réel. On pourra alors examiner comment ce “ suspens ” structure le montage dans *No sex last night* et produit des systèmes d'associations d'images (cinématographiques et littéraires). On définira alors ces liens absurdes comme appartenant au nonsense (forme caractérisée par sa violence érotique). Ceci permettra d'aborder l'œuvre autobiographique de Michel Leiris où le rapprochement qui est fait entre la tauromachie et l'art de l'amour donne naissance à une littérature particulièrement âpre, risque nécessaire pour éviter l'anecdote et faire de l'intime un motif artistique valable.

§ 1. Une histoire d’amour comme au cinéma

(les conditions de l’impossible).

Une Cadillac.

No sex last night met en scène la relation amoureuse de deux personnages fluctuant au rythme d'un voyage en Cadillac à travers les Etats-Unis - de New York jusqu'en Californie. L'originalité réside dans le fait que Sophie Calle et Greg Shephard - le couple en question - ne jouent pas l'histoire, ils la vivent : c'est la leur. On peut déjà s'interroger sur l'influence de la caméra - aussi légère soit-elle - sur l'action et donc sur le caractère fortuit des événements enregistrés. Même si Sophie et Greg livrent une part intime de leur relation au public, ils n'en sont pas moins acteurs. Ils jouent avec la caméra, avec le spectateur, et entre eux. Ainsi, le projet présente une forme fuyante, inhabituelle relevant à certains moments du " film de vacances ", voire même du " reality show ".

Le tournage est effectué par les acteurs eux-mêmes, au moyen de caméscopes HI 8 (un format bâtard entre la vidéo " broadcast " et la catégorie " grand public "). C'est peut-être ce que l'on appelle un effet de style. On verra plus tard. Il reste que si l'on devait s'en tenir à l'aspect technique, on serait surpris par la maîtrise d'un art de la médiocrité aboutissant à une promotion de l'ordinaire, du trivial.[21] L'image est particulièrement dégradée du fait des nombreuses générations et surtout d'un " kinescopage " particulièrement violent (transfert de la vidéo sur le support film). Le grain, les nombreuses sous-expositions ou le va-et-vient grossier de l'autofocus rappellent sans cesse l'origine vulgaire des images de *No sex last night*. Les défauts constituent alors une matière plastique accidentée où même ce qui n'est pas mis en scène fait fiction. Les imperfections sont d'autant plus assumées que l'outil est montré à l'écran - les acteurs ont un caméscope chacun, donc forcément quand ils filment (ou se filment) au même moment -, on voit soit celui de l'un, soit celui de l'autre.

De la même manière, on peut caractériser les différentes ambiances de son direct comme étant typiques du film familial (avec tout ce que cela peut avoir de cauchemardesque). Les bruits secondaires passent à l'avant-plan alors que les dialogues des protagonistes principaux deviennent inaudibles - sur un caméscope, le micro omnidirectionnel est conçu pour capter des sources dans un champ circulaire très vaste ; la proximité entre l'émetteur et le récepteur est donc obligatoire pour un minimum de qualité acoustique (ce qui est rarement

---

[21] Dans la " musique de jeunes ", il existe un courant appelé *lo-fi* (low-fidelity), qui est à la variété internationale ce que *No sex last night* est au cinéma traditionnel. Le son est volontairement saturé, détimbré, le chant et les instruments sonnent faux et pourtant cela donne un ensemble cohérent. En effet, la mélodie garde malgré tout ses droits chez ces artistes. C'est donc dans le décalage entre une structure classique et des moyens de production " amateurs " que se déploie cet avatar du dilettantisme.

atteint dans *No sex last night*). Cette dégradation systématique de l'image et du son lié au choix de l'outil ne relève pas forcément d'une volonté manifeste de faire " amateur " mais plutôt d'une impossibilité de dépasser les limites imposées par la machine. En sachant que le choix de l'appareillage technique, conditionne le film à venir c'est-à-dire les parti-pris de mise en scène : choisir une caméra " grand public ", c'est aussi un peu reconnaître sa propre incompétence en la matière.

Cette incapacité à faire un film de cinéma, c'est aussi un petit peu celle des personnages à maintenir ne serait-ce qu'un semblant de dignité humaine. Une séquence est particulièrement représentative de cette infériorité insurmontable. Lors d'une des nombreuses révisions de la Cadillac, avec laquelle les problèmes mécaniques se succèdent, Sophie et Greg ont une explication caméscopes en main, qui est aussi un mode d'emploi pour le spectateur. Les deux protagonistes sont assis à l'avant de la voiture, sur le parking d'un garage, et se disputent calmement tout en enregistrant la scène. L'artifice ne nuit nullement au développement de la situation qui va déboucher sur cette question de Sophie : " *Penses-tu que c'est parce que ta vie sexuelle est tellement intense dans tes rêves qu'elle est si pauvre dans la réalité ?* ". Plus une sentence qu'une véritable interrogation, ce dialogue, qui renvoie explicitement au titre, donne une clé pour l'interprétation du film.

L'observation que l'on peut faire concerne la voiture qui se révèle, dans cette séquence, comme le dispositif de l'image en mouvement (ainsi qu'une sorte de femelle de substitution de Greg. Alors qu'il n'adresse pas la parole à Sophie, il est très doux avec son amas de tôles. Et les multiples réparations du moteur sont autant de séances chez le gynécologue).

Tant que les personnages sont dans le véhicule, le film défile normalement. Par contre, au moindre arrêt de la machine, les images sont " gelées " et on assiste à une succession de plans montés sur le modèle du diaporama [22] - la bande son, qui poursuit son défilement, devient alors prédominante. Sophie Calle explique les raisons de ce choix par le fait que, n'ayant jamais manipulé de caméra avant *No sex last night*, tout le matériau filmé à l'extérieur du véhicule était inexploitable (ils filmaient en marchant, caméra au poing) et qu'ils s'étaient donc résignés à " geler " ces images afin de pouvoir quand même les utiliser. Ce qui finalement ne tombe pas si mal car du coup, le voyage se structure sur un rythme cohérent qui évite la monotonie si fréquente dans ce genre d'oeuvre " intimiste ".

Effectivement, et c'est l'une des qualités majeures du film, on observe une réelle

[22] Une dédicace est faite dans le générique de fin à Chris Marker pour son film en images fixes : *La jetée.*

attention au développement de la narration, un souci de ménager un intérêt croissant de la part du spectateur. Ceci en mélangeant des schémas d'organisations codés et pour le moins hétérogènes. Le road-movie chevauche le journal intime, le burlesque des situations côtoie le tragique des personnages, la vidéo est transférée sur support cinématographique. Tout semble possible quand on voit *No sex last night*. En même temps tout est problématique. Dans cette confrontation systématique de genres, de supports, de tonalités antagonistes : on assiste à la fois à une relativisation de l'exigence artistique - dilettantisme revendiqué -, mais aussi à une précision extrême dans l'emploi de chaque matériau. Et dans le film cela n'est pas contradictoire. C'est une technique qui relève peut-être davantage du domaine plastique que de la cinématographie traditionnelle. Sophie Calle précise bien d'ailleurs qu'elle n'est pas “ cinéaste ” (à la rigueur tant mieux). En même temps, pourquoi forcément catégoriser et réduire les oeuvres ? Contentons-nous d'un objet non-identifié, on verra par la suite s'il est possible d'en tirer des réflexions sur le cinéma.

L'alternance du mouvement et de la fixité dans le montage du film travaille donc à plusieurs niveaux. Le défilement - des images, de la route -, c'est le principe mécanique du cinématographe. C'est d'ailleurs la figure préférée du long-métrage. Combien de récits qui s'ouvrent avec des travellings sur un paysage, sur une autoroute ou une voie ferrée ? On peut citer, parmi une multitude d'exemples, le *Journal intime* de Nanni Moretti où celui-ci consacre sans complexe la partie inaugurale de son film - soit un tiers du total - à une promenade en vespa ! De plus, pour accompagner ses longs travellings contemplatifs, Moretti colle la pire musique de supermarché. Il s'affranchit ainsi d'un véritable travail sur le son et surtout il renforce l'effet attractif du défilement des images par la logorrhée musicale.

Il est vrai que de la simplicité d'un tel choix, peut se dégager un certain humour “ art et essai ”. Toutefois, lorsque l'on constate que le moindre téléfilm utilise systématiquement ce genre d'ouverture, on peut aussi voir là une sorte de démission de la mise en scène. C'est la facilité. En même temps, c'est une recette qui a le mérite de fonctionner parfaitement dans la mesure où elle immerge le spectateur dans le film : ce que l'on a coutume d'appeler l'identification primaire. C'est un peu daté mais cela marche toujours. Les réalisateurs de *No sex last night* ne se gênent d'ailleurs pas pour l'utiliser, ils en font même le principe sur lequel est bâti le montage. Il va y avoir ainsi un aspect ludique dans le déroulement heurté du film lié aux multiples accidents mécaniques de la Cadillac. On peut d'ailleurs noter au sujet des réparations que la majeure partie du budget prévu pour la production du film va passer dans l'entretien du véhicule. Ce qui précise son rôle déterminant pour le tournage. Après chaque arrêt au garage, il est annoncé au spectateur le nombre d'heures perdues ainsi que la somme

dépensée.

La Cadillac donne au projet sa raison d'être en constituant l'obstacle majeur à une relation d'ordre sexuelle entre Sophie et Greg. Unis malgré eux dans un véhicule exigu, fonctionnant par intermittence, tout l'objet du film sera alors d'empêcher les personnages d'avoir une relation amoureuse. Pour qu'il y ait fiction, le dispositif crée le problème de l'absence de sexe. Son but étant de maintenir et d'exploiter la distance entre les deux personnages pour nourrir l'intrigue. Le verdict : “ *no sex last night* ” devient l'impératif catégorique déterminant l'existence du film.

Dans la séquence du face à face dans la voiture immobile, on peut noter que Sophie et Greg sont à la fois proches physiquement et en même temps murés dans une distance sarcastique qui ne veut pas s'annuler (et pour cause on n'est qu'à la moitié de l'histoire : il faut qu'il puisse y avoir encore quelque chose à raconter).

Il semble que ce soit là un événement central. Alors que tout le début se distingue par une absence quasi-totale de dialogues entre les deux personnages - leurs points de vue, souvent humoristiques, sont communiqués au spectateur à l'aide de voix intérieures réverbérées -, tout d'un coup ils n'arrêtent plus de parler. Il y a presque un aspect érotique dans cet échange très dur de petites phrases mesquines (on peut supposer qu'il y a une certaine jouissance dans cette frustration qui s'exprime à voix haute). C'est peut-être un des moments du film où le dispositif est le plus mis en évidence.

Au fur et à mesure que la situation avance dans le paradoxe, c'est l'ensemble de l'histoire qui s'enrichit d'une entrée supplémentaire. De quoi s'entretiennent les personnages dans la Cadillac à l'arrêt ? De l'attitude de Greg quand il téléphone à une autre femme - Kate - qui réside à New York. On apprend par la suite qu'il entretient également une relation épistolaire avec une troisième jeune femme - Hannah. Pour quelqu'un dont la vie sexuelle est pauvre, il se débrouille pas trop mal (même si on n'en saura pas plus sur la concrétisation effective de ces multiples idylles).

Sophie lui demande comme une faveur de ne surtout pas cacher sa double relation, d'assumer ouvertement son infidélité ! On peut donc ici attribuer au dispositif filmique le pourrissement d'une situation qui ne sentait déjà pas très bon au départ. Cette séquence agit comme un point nodal du récit où culmine le grotesque des dialogues entre les personnages. Sophie annonce l'action en voix intérieure avant que n'éclate la dispute par ces mots au sujet de la voiture : “ *Nous avions besoin d'un nouveau carburateur. Notre vie s'organise au garage.* ”

C'est lorsque Greg évoque trois rêves avec chaque fois une femme différente, qu'il se

fait moucher par la sentence assassine de Sophie sur la pauvreté de sa vie sexuelle. La musique, qui couvrait le reste de la séquence, s'interrompt alors pour laisser la place au son de la pluie sur la carrosserie. Il y a un côté presque musical dans cette succession de dialogues très nourris, quasiment masqués par une chanson romantique, et ce moment plus feutré où intervient la question ironique de Sophie. Cette rupture renforce le poids du jugement. L'élément musical, que l'on peut identifier comme venant de l'autoradio, a en fait été rajouté au montage puisqu'il court sur les différents plans malgré les changements d'axes. Il s'agit donc bien d'un choix délibéré de couper le " ronron " du chanteur de variétés - et donc du déballage des protagonistes - au moment précis où tombe le couperet moqueur de Sophie.

Une affaire qui roule mal.

On connaît bien l'expression : " c'est une affaire qui roule ! ". Elle pourrait servir à présenter le processus du film. Même si, en l'occurrence, c'est plutôt " une affaire qui roule mal ". Il semble d'ailleurs qu'il n'y ait que des problèmes au bon déroulement de l'histoire. Il faut considérer toutefois que ce sont ces accidents qui cautionnent l'existence du film. Comme on l'a déjà souligné, c'est parce que les personnages ne parviennent pas à avoir une relation sentimentale " convenable " - dans le sens de " conventionnelle " - qu'une intrigue peut se développer.

Ainsi, toujours dans la même séquence, c'est Sophie qui entame la conversation en énumérant ses griefs à l'encontre de Greg. On assiste aux prémisses formelles de l'épilogue. Le flot de reproches s'écoule sans interruption, accompagné par la musique cette fois, et ce qui vient stopper ce débit c'est un geste. Le bras de Sophie qui soutient le caméscope, se relâche : celle-ci ne regardera alors plus dans le viseur de toute la discussion. Le cadre coupe maintenant la tête de Greg au niveau du nez - laissant tout de même voir sa bouche -, pourtant l'actrice continue de filmer. On pourrait voir là une sorte d'épuisement psychique - après le flot de paroles -, se traduisant par un relâchement physique - le bras qui tombe. C'est à ce moment précis que la machine - le piège mis au point par les victimes elles-mêmes - prouve son efficacité : la " performance " s'accomplit sous nos yeux. Non seulement l'intimité des personnages se révèle soudain dans toute son obscénité - même si tous les masques sont encore loin d'être tombés -, mais surtout un des objectifs du dispositif apparaît ici clairement comme étant une volonté d'anéantissement mutuel des participants par l'expérience de la frustration amoureuse.

“ Mais moi cela fait au bas mot deux ans que je n’avais pas mouillé. Je me rappelle très bien. C’était à un mariage, non, pas le mien. ”

Christine Angot, 1998.

Une créature de rêve.

“ Dieu l’a puni et l’a livré aux mains d’une femme. ” **Livre de Judith, XVI, 7.**

En vertu de quel droit Sophie Calle se permet-elle d’être si désinvolte en matière de sexualité ? Qu’est-ce que c’est que cette femme qui fait de l’humour ? Dans la vie ordinaire, quand on est deux à partager un lit dans une chambre d’hôtel - au cours d’un voyage de noces par exemple -, il est terriblement gênant - voire insupportable - d’être confronté à une interlocutrice qui fait de l’ironie. Rien de plus irritant qu’une femme spirituelle. Celle qui ne peut pas s’empêcher de faire des blagues à des moments où on préférerait écouter le silence. Le style de fille qui ne prend rien au sérieux. Dans ce genre de situation, où l’on s’échine à avoir l’air viril malgré le rictus moqueur de sa partenaire, il faut des trésors d’imagination pour ne pas céder à l’effondrement de toute certitude phallique. Voilà le genre de dysfonctionnements que la civilisation occidentale a choisi de dissimuler afin de maintenir un semblant d’équilibre social.

Les gens mentent beaucoup sur leur vie sexuelle. On enjolive, on fabule : on rêve un peu, cela ne fait pas de mal. Le “ slapstick ”, au contraire de l’homme ordinaire, va baser ses gags sur ce genre de petites réalités humiliantes. Les pitreries des burlesques deviennent alors révélatrices de la bassesse à l’œuvre dans les relations sentimentales. Cette conscience que l’on a - et qui est censée nous distinguer du chimpanzé - de notre impuissance inaliénable face à la vulgarité et à la muflerie. A ce titre, les “ slapsticks ” sont tout sauf de douces rêveries poétiques.

Ces films agissent sur nous comme les réminiscences de cette vie que l’on s’efforce de garder secrète. Les clowns - pleinement responsables de leurs vices - répondent à l’hypocrisie par l’obscénité, seule riposte possible aux gens qui masquent derrière leur science roublarde des “ choses de la vie ” une médiocrité conjugale confinant à l’absurde. Les œillades perfides adressées au spectateur, avec l’humour comme alibi, sont en fait des crimes attentés à la nécessaire double réalité du monde. Les clowns font passer les scandales les plus honteux pour viscéralement comiques. L’autodépréciation et la haine de soi interprétées par Buster Keaton ou Harry Langdon, par exemple, peuvent devenir risibles.

Cependant, cette intervention du comique n’est possible que par le truchement d’un personnage féminin qui donne au jeu de son partenaire la tonalité juste. Dans *Cadet d’eau*

douce,[23] Buster Keaton interprète un personnage fraîchement sorti de l'université, et dont le parcours dans le film sera justement celui d'un passage - semé d'embûches - à une sexualité adulte. On est frappé, dans cette œuvre, par l'actrice féminine Marion Byron qui déploie énormément de doigté face à son illustre partenaire.

C'est elle qui " joue " - dans le sens de mettre en jeu - la distorsion du personnage de Keaton. Celui-ci semble du coup suivre la direction de l'actrice - plutôt que la sienne propre - proposant une lecture de l'action véritablement pertinente et drôle. L'intelligence de Buster Keaton est ici de savoir s'effacer au profit du film. L'idée juste - celle qui tient l'action - est dans l'interprétation de Marion Byron. Les films burlesques constituent un monde imaginaire comique quand ils proposent des lectures en actes (où les comédiens se manifestent comme garants du sens).

" Comique de couple ".

La fonction du personnage féminin dans ce phénomène de dévaluation humoristique du héros burlesque devient alors aisée à appréhender.

> " *À côté de Mabel Normand, par contre, Chaplin lui-même perd de son efficacité et de son charme ; avec un comique de couple, il semble donner soudain dans un jeu plus mesquin et plus bêtement grimaçant que jamais.* " [24]

C'est sur ce déséquilibre organisé que repose, semble t-il, l'humour burlesque. C'est en effet lorsque Chaplin affiche un malaise que son personnage devient comique. Il est alors essentiel de reconsidérer ici l'importance des protagonistes de ces comédies en n'attribuant plus la vedette au héros - ou même à l'héroïne -, mais bien à la relation dynamique qui s'instaure entre les membres des deux sexes. Si le rôle de la femme est d'être un accessoire de l'action, c'est au même titre que l'homme. Ils sont tous deux agis plus qu'ils n'agissent : la situation comique repose alors sur la mise en scène du caractère incontrôlable de la vie en société, la distance cruelle entre ce que le personnage est et ce qu'il aimerait être. A partir de ce constat amer, la femme est là pour rappeler à l'homme - par sa seule présence - l'aspect dérisoire, risible de ses aspirations supérieures. Appliqué au domaine de l'intimité amoureuse, cela donne *No sex last night*.

Dans *Violent incident* (1986), Bruce Nauman boucle une même action sur douze

[23] Reisner (Charles), *Cadet d'eau douce (Steamboat Bill Junior)*, long-métrage, noir et blanc muet, Etats-Unis, 1928.

[24] Kràl (Petr), *Le burlesque ou morale de la tarte à la* crème, éditions Stock cinéma, Paris, 1984. P.322.

moniteurs couleurs avec hauts-parleurs. Un homme et une femme accomplissent tour à tour une plaisanterie douteuse : au moment où l'un des deux va s'asseoir, l'autre retire sa chaise. Il s'ensuit une escalade de violence aboutissant à une bagarre au couteau. On a ici un bon vieux gag de " slapstick ", qui, distancié par un dispositif lourd - un imposant mur d'images de 260 sur 267 cm, 4 lecteurs de vidéodisques, 4 vidéodisques - acquiert une certaine puissance à la fois figurative et discursive. Le recours au burlesque semble constituer, dans ce cas précis, un mode de représentation critique des relations paradoxales que peuvent entretenir des individus de sexes opposés qui ont choisi de partager momentanément une certaine intimité amoureuse. Signalons que le décor où l'action prend place est celui d'un intérieur et que les deux personnages s'apprêtent à passer à table au moment de l'" incident violent ". Il s'agit donc bien de la mise en scène grotesque d'une vie affective schématisée - à la limite de la caricature -, répétitive et systématique. Les codes de la dispute conjugale répétés à l'infini - mis en boucle - induisent une certaine exemplarité, un déterminisme comportemental où les participants sont au service d'un mouvement qui les anime telles des figurines télécommandées. Ils incarnent de pâles copies de modèles déjà grossiers à la base, caricatures de bas étages, infimes chaînons au sein d'une manipulation supra-individuelle qu'il faut s'efforcer d'alimenter le mieux possible. Ils diffusent ainsi le sentiment de s'enivrer de fausseté, en fidèles accrocs du mensonge.

Il y a quelque chose de très actuel dans ce constat répétitif du " même ". On peut voir l'exploitation littéraire de ce genre de situation tragi-comique dans *Extension du domaine de la lutte* [25]. Michel Houellebecq - qui n'est pas qu'un littérateur mode pour magazines de jeunes - semble apprécier également cette mise en scène de l'intime. Pas tellement pour ce qui est raconté mais plutôt dans la mesure où cela peut être formulé avec la sécheresse d'un compte-rendu de police (Sophie Calle a réalisé un travail photographique dans lequel un détective privé, relate de manière factuelle une journée de sa vie [26]). On précisera ultérieurement la forme de réalisme - si on peut utiliser ce terme - qui est en jeu dans ces différentes oeuvres.

Pour revenir sur l'aspect duel du point de vue dans *No sex last night*, on peut se pencher sur le choix de la co-réalisation (Sophie Calle et Greg Shephard). Comment expliquer en effet la double signature du film ? Elle implique une responsabilité partagée, renvoyant à une dualité dialectique – Sophie *aussi bien que* Greg. Ceci devient relativement compliqué si

[25] Houellebecq (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, éditions J'ai Lu, Paris, 1994. P. 103, 104, 105.

[26] Calle (Sophie), *A suivre*, éditions actes sud, Paris, 1998.

l’on retient que les deux cinéastes sont également acteurs principaux de leur histoire et surtout utilisent des procédés de dédoublement de la parole. Les points de vue de Sophie et Greg empruntent des voix multiples qui sont autant de faux-semblants pour le spectateur qui ne sait jamais à quoi s’en tenir. On pourrait presque dire que chaque phrase est suspecte. En sachant que les mensonges trop évidents sont peut-être alors des vérités.

Il semble que la logique à l’œuvre dans cette circulation de la parole, s’exprime notamment à travers les différents statuts des voix : *off* et *intérieure*. On peut relever comme distinction essentielle l’utilisation ou non de la réverbération du son pour signifier le passage d’une instance à une autre. La présence d’écho dans la voix peut signaler, par exemple, un point de vue extérieur, distant du chaos. Dans la séquence où Sophie enterre symboliquement un ami écrivain - Hervé Guibert -, c’est une voix off, c’est réverbéré et on peut avancer qu’il y a, dans cet hommage funèbre, quelque chose de dépassionné (hors-drame). Quand, par contre, elle se moque de son compagnon d’infortune, c’est une voix intérieure et on peut sentir une sorte de retour au conflit central. L’écho n’est pas systématiquement employé comme séparation nette des deux instances. Il y a en effet des moments où les différents niveaux se mélangent, voire se chevauchent, dans une confusion symptomatique de l’état des personnages. Soulignons enfin l’utilisation par Sophie - réalisatrice et actrice - du français ou de l’anglais, renforçant encore la discrimination entre les différentes instances narratives.

En ce qui concerne l’apport spécifiquement féminin dans ce que l’on vient d’examiner, on peut relever l’aspect particulièrement acerbe et sans pitié des traits d’esprits de Sophie. Mais on peut noter aussi que c’est cette sale mentalité qui va faire basculer les situations du film dans le burlesque tel qu’on l’évoquait précédemment. Ainsi, la succession des arrêts aux garages pour réparer la Cadillac – résultat malheureux de la négligence de Greg – sera systématiquement ponctuée de remarques ironiques de la femme. La dérision employée ici, joue sur l’importance du véhicule combinée à la répétition d’un même motif, décliné avec perversité par Sophie (l’occasion est une aubaine inespérée d’exercer son humour si particulier).

Ce point de vue tranchant qui rend l’homme si risible, correspond également à une volonté farouche de rupture avec la sentimentalité “ sérieuse ” d’un certain cinéma.

> “ *La sentimentalité toujours sur fond bleu, […] une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste bien vainement à vouloir soumettre l’esprit à ses artifices caducs, et n’en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines de pavot, sa tête de*

grue couronnée. ” [27]

On peut affirmer, dans ce cas précis, qu'il s'agit bien d'un contrepoint féminin au sérieux dogmatique, d'une naïveté toute américaine, exprimé à plusieurs reprises par Greg. On peut citer l'exemple où celui-ci après avoir discuté au téléphone avec un scientifique excentrique se met à sangloter d'admiration devant la pensée du “ grand homme ”.

“ *Aujourd'hui Greg a appelé Joe Newman, un homme qui a inventé un moteur magnétique et vit près d'ici. Ils ont parlé 10 minutes de son moteur et Greg s'est mis à pleurer.* ”

Cette attitude originale ne manque pas d'interpeller Sophie Calle. Elle lui propose de se mettre en ménage avec cet esprit brillant. Perplexité de Greg, encore ému aux larmes. Il ne peut pas comprendre le pauvre, il est américain et de sexe masculin (deux sérieux handicaps dans la course au mariage).

Des personnages qui ont du style.

Dans son travail photographique, Sophie Calle a déjà inventé un double espiègle et cynique, fourrant systématiquement son nez là où l'odeur était la plus redoutable. Un personnage de comédie “ tête-à-claques ” dont elle est tellement fière qu'elle le fait parler à la première personne du singulier. On peut alors observer de nombreuses similitudes entre la “ Sophie ” des fictions photographiques et celle de *No sex last night*. Notamment dans l'art de titiller la susceptibilité masculine. Moquerie sur l'apparence vestimentaire [28], ou mise en scène de romans-photos sur des “ anonymes ” [29]. Une partie du travail semble en effet reposer sur le point de vue comique d'une personnalité singulière, à la fois cruelle et compatissante, dominatrice et dominée, qui n'est pas sans rappeler les héros burlesques ainsi que certains emplois de l'acteur-réalisateur Erich von Stroheim.

Celui-ci, viennois d'origine - il débarque aux Etats-unis en 1909 -, n'aura de cesse de questionner la sexualité par l'humour à travers ses fresques - frasques ? - cinématographiques. Le lieutenant Eric von Steuben dans *La loi des montagnes* [30] est l'archétype du grand seigneur méchant homme qui a fait sa réputation (“ l'homme que vous aimeriez haïr ”). La haine comme l'amour étant une manière de ne pas se faire oublier, d'envisager une certaine

---

[27] Breton (André), préface, *Anthologie de l'humour noir*, livre de poche, 1939, p.16.

[28] Calle (Sophie), *Les panoplies*, éditions actes sud, Paris, 1998.

[29] Calle (Sophie), *A suivre*, éditions actes sud, Paris, 1998. *Le carnet d'adresses*, éditions actes sud, Paris, 1998.

[30] Stroheim (Erich von), *Maris aveugles (Blind husbands)*, long-métrage, noir et blanc muet, Etats-unis, 1918.

postérité. Soulignons que, à l'instar de son personnage stylé d'officier germano-prussien, la particule aristocratique de son patronyme était une imposture. Au service d'immigration américain, le fieffé menteur se présente sous le nom d'Erich Oswald Hans Carl Maria von Stroheim (en réalité, il est fils de commerçants).

Dans *La loi des montagnes*, le lieutenant von Steuben, jouisseur féroce sautant sur tout ce qui bouge - de la servante à la jeune vierge effarouchée -, consacre son séjour en montagne à la séduction de l'épouse délaissée d'un médecin américain. La fable se voulant morale, il périra dans un accident d'escalade avant d'avoir pu concrétiser quoi que ce soit. Ceci dit, ce prétendu moralisme, ceux qui en font preuve le savent bien, n'est qu'un appel au vice dissimulé. Et, au final, ce que l'on retient du film c'est l'habileté, la distinction et la prestance machiavélique de l'officier disparu. Comme Hitchcock le professera quelques dizaines d'années plus tard, l'adhésion du spectateur à l'histoire dépend essentiellement de la crédibilité du “ méchant ”. De son inquiétante vérité. La stylisation, la théâtralité du “ traître ” est la condition de son humanité.

Dans *La loi des montagnes*, le lieutenant von Steuben à son arrivée dans le village montagnard, toise un des autochtones avec un mépris hilarant. L'officier dans son costume blanc, avec sa canne et son monocle confronté au paysan en haillons accompagné de son chien donne lieu à une composition de poses et d'attitudes mutuelles d'une grande intelligence qui rappelle les gags sur l'apparence vestimentaire de Buster Keaton (la séquence où il essaie des chapeaux dans un magasin sous le regard désespéré de son père dans *Cadet d'eau douce*).

Il y a des choses incroyables dans le film de Stroheim comme par exemple “ la nuit de la fête de la transfiguration ”, où le personnage du lieutenant invoque la lune pour séduire des femmes à répétition. Il conquiert ainsi le cœur d'une paysanne timide juste avant de faire des avances à l'épouse du médecin. Sa “ transfiguration ” lui permet d'être brillant dans le mensonge, de manipuler avec un aplomb impitoyable toutes les femmes qui croisent son chemin. De la patronne du restaurant du village à la paysanne joufflue, il y va sans complexes. “ *En amour, je n'ai jamais eu d'amour propre* ” précise Sophie Calle à l'intention du spectateur dans *No sex last night*. Le lieutenant von Steuben non plus.

Ainsi, tel le film burlesque qui, dans les années 20, traduisait la pensée en acte et le sentiment en image, *No sex last night* opère une mise à distance ironique qui aboutit à une métaphorisation pudique des problèmes de l'intime. Comble de la contradiction pour un film dont le procédé semblait de prime abord basé sur un exhibitionnisme malsain. En réalité, c'est pour mieux distiller le doute que les auteurs disent la vérité sur leur vie sexuelle. On peut

ajouter enfin que c'est dans la considération accrue, au sein du couple héroïque, de l'importance du personnage féminin - et surtout de son sens de l'humour, véritable point de vue central du récit -, que le film bascule vers une certaine abstraction de la représentation (que l'on examinera en détail ultérieurement), comparable en cela aux comédies américaines muettes des années 20. Le burlesque, tel qu'il est envisagé ici, devient le mode d'expression privilégié de ces réalités " secrètes " - ces invraisemblables vérités - que sont la bassesse et la lâcheté en amour.

Un décor sur mesure.

On peut approfondir l'analyse des composantes du film en s'intéressant au choix des Etats-Unis comme lieu de tournage. Terre de fantasme par excellence, à l'origine de ce que l'on nomme le “ rêve américain ”, celle-ci nourrit - depuis sa fondation - le mythe de l'initiative privée, de la réussite sans faille d'une humanité nouvelle. Une société déconcertante où s'exprime un positivisme aveugle, une foi inébranlable en l'avenir au milieu d'une civilisation en ruines. On voit aisément à quel point c'était le lieu le plus juste pour parler du malheur.

Il y aurait donc, à l'arrière-plan, une surface décorative qui, une fois de plus, jouerait en décalage par rapport à l'action principale. Un joli fond peint devant lequel les personnages évolueraient. L'état d'Arizona, que l'on voit longuement dans le film, possède la dénomination publicitaire de “ painted desert ” (“ désert peint ”). Les Etats-Unis serviraient alors de décor naturel de cinéma - comme pour le western par exemple. Ce rôle illustratif est présent dans *No sex last night*, mais il n'en recouvre pas tout l'emploi. N'oublions pas en effet que le film du couple franco-américain est “ une affaire qui roule mal ”. A ce titre, même un fond peint à échelle continentale ne peut libérer l'œuvre de l'anecdote. Qu'entend-on par là ? Quelle est la fonction d'un tel processus ? Quels en sont les effets manifestes ?

Il faudrait voir comment, dans ce film qui n'en est pas vraiment un, chaque événement, chaque élément figuratif s'anecdotise, se réduit. Comme par l'effet d'un prisme déformant, au contact duquel les objets régresseraient et deviendraient dérisoires (factices). En filmant les Etats-Unis au caméscope, par exemple, la dimension “ souvenir de vacances ” prend le pas sur l'aspect photogénique du lieu. On en fait quelque chose de vulgaire, de commun : de réel. On est donc en présence ici d'un rêve qui devient réalité. Le “ mythe ” vu par le petit bout de la lorgnette HI8 récupère des proportions humaines.

Un exemple de cette réduction est la visite de Sophie et Greg d'un champ en Arizona où on trouve des voitures enterrées à la verticale dans le sol (sur le modèle des statues de l'île de Pâques : on a les idoles qu'on peut). Il se trouve que le même décor a été utilisé dans un film d'Emir Kusturica [31] avec Johnny Depp et Faye Dunaway. Si l'on s'amuse à comparer les effets respectifs de ce lieu dans les deux histoires, on relève d'un côté une utilisation onirique renforcée par des ralentis, des mouvements de caméra extrêmement fluides, flottants, basés sur la sensation du personnage principal joué par Johnny Depp (dans la séquence en question,

[31] Kusturica (Emir), *Arizona dream*, long-métrage, couleur, Etats-Unis, 1993.

il observe le lieu de l'intérieur d'une voiture justement, comme en apesanteur). A l'inverse dans *No sex last night*, Greg se fait filmer devant les carcasses d'automobiles comme un pauvre touriste en mal de monuments à immortaliser. Difficile de faire plus terre-à-terre. Devant les images “ gelées ” - on est à l'extérieur du véhicule -, les personnages eux-mêmes avouent ressentir une certaine déception en voix off.

En même temps c'est Greg qui a insisté pour se rendre à cet endroit et c'est Sophie qui filme. Quand on connaît le rôle de souffre-douleur masochiste de l'américain, c'est une bonne occasion pour ce dernier de prendre du plaisir dans cette humiliation supplémentaire.

On a donc ici une manifestation édifiante de cette distorsion du réel. A la “ poésie ” recherchée et savamment construite d'un film de studios américains [32] - *Arizona dream* -, s'oppose une représentation réduite, condensée par les exigences d'une forme narrative s'appuyant sur des infirmités - des faiblesses.

Soulignons également la fréquence de l'utilisation de l'Arizona dans les films américains (*Arizona dream, Arizona junior,...*). Ce qui renforce encore cet effet de distorsion que nous évoquions naguère, dans la mesure où le spectateur n'est pas habitué à voir un paysage aussi référencé traité de cette manière. C'est en quelque sorte une opération optique : la vidéo réduit l'objet filmé.

Il ne s'agit pas là d'un simple détournement sarcastique et référentiel, mais bien d'une démarche documentaire. On a affaire ici à un point de vue qui est celui d'une réduction, des êtres et des choses, relevant d'un certain naturalisme. Il faudrait alors redéfinir ce terme comme une prise en compte du réel dans son aspect le moins propice à l'imaginaire et à la fantaisie. L'exploitation d'un ordinaire trivial, “ objectif ” ; où l'objet représenté constitue le sens par sa seule matérialité.

On pourrait reprendre comme exemple le travail de Michel Houellebecq - dans le domaine du roman -, revendiquant lui-même cette démarche documentaire et expliquant qu'il

[32] Précisons bien que le fait qu'il s'agisse d'un film de studios américain n'implique absolument pas de jugement de valeur ; au cinéma, ce sont les structures de production qui conditionnent les œuvres, non les individus. Ce qui explique d'ailleurs pourquoi un film de studio américain, même médiocre, sera toujours “ bien ” fait (tout est dans le “ bien ”). La production est plus rigoureuse et se donne plus de moyens, ce qui affecte forcément l'oeuvre dans sa forme. Il faut avoir l'honnêteté intellectuelle de poser le problème du cinéma en termes économiques. Même si c'est un constat qui apparaît pour de nombreuses personnes comme “anti-artistique ”. Quel manque d'ouverture d'esprit ! Et quelle foi insensée dans l'art ! On essaie de faire croire aux gens que l'on peut faire de grandes oeuvres avec peu de moyens financiers et que les artistes sont des gens désintéressés. Désolé, mais les films qui jouent le côté “fauché ” sont souvent ceux qui reviennent le plus cher. Il ne faut jamais se laisser abuser par l'art.

utilise sciemment des éléments de réel empruntés, entre autres, à des prospectus publicitaires. Ou encore cette manière de définir les personnages qui consiste, au lieu de les décrire physiquement, à donner seulement leur âge et leur profession. Faire fonctionner l'imaginaire du lecteur à partir d'éléments qui pourraient apparaître, de prime abord, trop restreints parce que concrets. En réalité, cette démarche que l'on pourrait qualifier rapidement de matérialiste - l'apparence pour la cause -, produit une étrangeté qui tient à l'apparence physique des objets. On est très proche ici de la photographie dont le principal attrait est celui du constat. La reproduction mécanique d'événements factuels. On connaît la relativité et l'idéalisme d'une telle conception toutefois, il semble qu'il y ait une certaine actualité de cette recherche.

On peut alors rappeler ici la démarche du dramaturge Michel Vinaver qui, pour sa pièce de théâtre *Les huissiers* [33], passe plusieurs mois à collecter des articles de journaux sur les événements en France pendant la guerre d'Algérie. Il en ressort un télescopage de micro-événements parallèles au conflit central produisant une confusion comique. L'auteur, en se laissant guider par ces documents en une sorte de mouvement paradoxal, organise une forme théâtrale plutôt inattendue : qui se joue des lois et fait fi des genres. La non-hiérarchisation entre la gravité - le drame - et la futilité, noue une intrigue tarabiscotée dans laquelle un coiffeur peut constituer une menace pour un ministre en fonction. Point de naturalisme toutefois dans cette œuvre (au contraire). Et pour ce qui est de l'apport documentaire, il faut bien préciser qu'il ne s'agit que d'un préalable, non d'une fin en soi. La pièce ne constitue nullement un témoignage dénonciateur, à chaud, sur l'indépendance algérienne. Elle peut l'être, mais elle n'a pas été écrite, semble t-il, dans cette idée-là. Plus intéressant, d'un point de vue artistique, est le télescopage d'un réel de pacotille - les articles de journaux de l'époque - avec le fonctionnement de la parole théâtrale.

Dans *No sex last night*, on assiste à une enquête sur des questions d'ordre très privé accomplie par deux expérimentateurs qui s'expriment à la première personne du singulier. On pourrait s'attendre à une formalisation extrême, expérimentale - dans le sens péjoratif : celui du cinéma expérimental. Au contraire, on se retrouve dans un domaine où la caméra ne capte que du document. Une entomologie quasi-scientifique. Un rapport à l'image que l'on ne retrouve guère que dans les travaux de recherche médicale (le “ musée pathologique vivant ” du professeur Charcot). Aucune comparaison évidemment entre les deux collectes (à part peut-être pour l'absence de sexe).

[33] Vinaver (Michel), *Les huissiers*, éditions actes sud, Paris, 1998. La pièce date de 1957.

Des seconds-rôles qui font tapisserie.

Examinons l'organisation au sein de ce décor anecdotisé, des rencontres avec les humains. En raison du principe de montage que nous évoquions précédemment, les personnages périphériques à l'action principale, dans la mesure où ils interviennent à l'extérieur de la voiture, seront majoritairement livrés au spectateur en images " gelées ". Ainsi, lors d'une des premières pannes de la Cadillac, Sophie et Greg font la connaissance d'un peintre qui les invite chez lui. Le mode de présentation du personnage sera basé sur l'énumération : alors que se succèdent des images de l'homme à cheval - il vit dans un ranch - , Sophie indique en voix off la liste des sujets de discussion abordés, les noms de ses animaux de compagnie ainsi que celui de son épouse. On découvre ensuite la passion de l'individu en question pour les chiffres et on l'entend énumérer à son tour des calculs incompréhensibles. La rencontre se limitera à ces seuls faits transmis au spectateur par un compte rendu laconique.

On peut dire que dans la suite logique du travail de présentation des lieux, les seconds-rôles seront brièvement évoqués, peut-être ici pour empêcher qu'ils ne prennent trop d'importance dans une affaire qui ne concerne finalement que les deux personnages principaux. C'est une manière comme une autre de les réduire en les incluant au décor. Les évincer du premier plan est surtout utile pour recentrer en permanence le film sur l'histoire d'amour malheureuse. A ce titre, la visite rendue à Bruce Nauman et Susan Rothenberg est exemplaire. On ne verra effectivement du couple en question que des fétiches : bottes, chapeaux, décoration d'intérieur. Apprendre à connaître les gens par l'extérieur, à travers des détails vestimentaires, des objets leur appartenant - des livres qu'ils lisent -, cela peut être une manière de réinventer des personnes réelles. Les " arranger " à la mode romanesque et imaginer les histoires qui vont avec.

Les personnages secondaires doivent le rester. S'ils prennent trop d'importance, ils menacent l'équilibre du trio central (le couple et la voiture). Sophie Calle dira d'ailleurs, au sujet d'un auto-stoppeur monté dans la Cadillac : " *Cette voiture est devenue ma maison, pourquoi Greg a t-il laissé rentrer ce type ?* " L'inconnu en question se distingue par une puanteur redoutable qui lui donne un certain relief narratif. Un long développement sur le sujet est accompli par le couple franco-américain, où l'on sent pointer, au moins sur ce genre de problème, une connivence certaine. C'est connu, les êtres humains se retrouvent souvent quand il s'agit de dénigrer autrui et à plus forte raison quand ce dernier sent mauvais.

On peut souligner la présence toute particulière de l'être en question au sein de la " *maison* ". Etant donné que l'on ne peut stimuler l'odorat dans les salles de cinéma, on se contentera de l'image. La seule vision que l'on aura de l'intrus sera un pan de visage sous-exposé, reflété par le rétroviseur. Il apparaît ainsi comme une sorte d'ombre inquiétante. Chaque intervention qu'il fera à l'intention de Sophie ou de Greg, sera d'ailleurs accueillie avec une extrême froideur, comme une agression au sein d'un espace particulièrement exigu, conçu uniquement pour deux passagers. Cette intrusion est d'autant plus inopportune qu'elle s'accompagne du fumet mentionné précédemment, caractéristique du *routard* qui ne s'est pas lavé durant plusieurs semaines.

Les présences humaines se signalent donc par des détails volontairement restrictifs, à valeur décorative. On pourrait presque dire des personnages de rencontre qu'ils font *tapisserie.*

Il convient alors de classifier les personnages à travers une double représentation. D'un côté, on trouve les proches - amis, famille -, réinventés dans la fiction notamment à l'aide de fétiches (objets leur appartenant). De l'autre, on relève un traitement des personnes de rencontre *en aplat*, comme on pourrait le dire d'un paysage en peinture (et tel qu'on l'a souligné au sujet du décor). Il s'agit donc d'une utilisation fonctionnelle de ces deux éléments. Leur but : faire avancer le récit. On assiste ici au développement d'une logique scénaristique traditionnelle où tout ce qui ne sert pas le film est éliminé ou relégué au second plan.

Le contrat de mariage.

“ Ô quelle volupté d’être battu ! ” **Sacher-Masoch.**

D’où peut bien venir la nécessité étrange de s’infliger des lois ? S’interdire des choses et s’en permettre d’autres, voilà une drôle de morale. Peut-être que toutes les règles que l’on s’invente en de pareilles situations ne sont que des moyens détournés pour accéder à une jouissance sur mesure. Admettons que le mariage en soit un. Un mélange de contraintes économiques et sexuelles qui procure aux plus pervers d’entre nous - pendant un laps de temps de plus en plus réduit : il ne faut pas abuser des bonnes choses - une volupté mêlée de ressentiment (une pointe de culpabilité étant un préalable parfait à la sensualité domestique).

L’une des pratiques amoureuses la plus déviante parmi toutes celles qu’a pu inventer l’“ homo sapiens ” serait donc le contrat de mariage. Effectivement, lorsque l’on y réfléchit froidement, quoi de plus cruel et vicieux qu’une relation basée sur une alternance de bonheur et de malheur, comme si l’un ne pouvait venir que de l’autre ? Le prêtre ne dit-il pas lors de la cérémonie de mariage que les époux s’unissent “ pour le meilleur et pour le pire ” ? Cela augure de bonnes choses pour la suite ! Admettons que c’est dans ce mélange que réside le plaisir des gens qui défendent l’institution du mariage. Il semble que cette partie de la population, comme toutes les minorités, ait un besoin trouble de reconnaissance.

La validité du contrat de mariage s’est en effet émoussée au fil des siècles, notamment à partir du moment où les individus qui constituaient les sociétés ont pris conscience qu’il n’était pas obligatoire d’avoir systématiquement recours à des pratiques aussi barbares pour prendre du plaisir. Qu’il était peut-être également possible - pourquoi pas ? - de baser les relations humaines sur la douceur par exemple. On a alors constaté une généralisation du concubinage et du célibat, conséquences immédiates de la progression exponentielle du divorce. Peut-être aussi que la jouissance dans ce genre de configuration est moins puissante (du fait de l’absence de brimades, de contraintes : de souffrance). Et comme nous le verrons par la suite, l’érotisme est tributaire de la violence. En tous les cas, le contrat de mariage restera dans les annales de l’humanité comme une pratique sociale atteignant des sommets de perversité par ses côtés retors. Gageons que c’est ce qui en fait tout le prix : l’homme est un animal qui aime se réaliser dans la peine.

Venus in furs.

Dans *La vénus à la fourrure* [34], Léopold von Sacher-Masoch - encore un noble autrichien déviant [35] - nous livre une version littéraire du contrat de mariage, relativement proche de ce que l'on vient de passer en revue. On peut voir dans ce roman une version *hardcore* de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost. C'est-à-dire le récit d'une passion amoureuse au lyrisme exacerbé : comme tous les gens qui aiment le spectacle, les adeptes du sadomasochisme sont de grands romantiques. Outre le folklore fétichiste dépeint complaisamment par l'auteur, ce qui est intéressant ici, c'est de voir comment celui-ci échafaude des procédés littéraires très alambiqués - un peu désuets d'ailleurs - pour traiter de manière poétique la passion dévorante qui lie les deux amants.

Le roman, raconte l'histoire d'un jeune homme aux moeurs déconcertantes - Séverin -, qui se livre comme esclave à sa maîtresse par le truchement d'un document signé par les deux parties concernées. Le contrat comporte une série de clauses les liant l'un à l'autre en vue d'un voyage en Italie. Séverin, se fera passer pour le valet de Wanda de Dunajew (sa fiancée sadique) qui va lui en faire baver, plus qu'il n'aurait pu l'espérer. Par exemple, après l'avoir solidement ligoté, elle le fera fouetter jusqu'au sang par un de ses amants, surnommé “*Le grec* ” (un aristocrate brutal dans le genre Erich von Stroheim). La grande trouvaille, c'est que Séverin (qui est le narrateur de l'histoire) souligne à l'intention du lecteur l'aspect farce du sadomasochisme.

> “ - *Animal, esclave !*
> *Les poings serrés levés au ciel, je quittai sa chambre d'un air résolu. Elle rejeta la cravache et partit d'un éclat de rire sonore : j'imagine que mon attitude théâtrale devait être en effet fort comique.* ” [36]

Si l'on part sur l'idée que le théâtre est peut-être une clé, on peut déjà voir dans quelle mesure le rituel sadomasochiste et toute la mise en scène qu'il déploie, a fortement influencé l'art contemporain (l'actionnisme viennois dans les années 70 par exemple). Il faudrait alors examiner si les “dispositifs ” de l'intime qui nous intéressent ne présentent pas également quelques liens avec la théâtralité fétichiste. Il faut envisager cette question sous l'angle de la loi - des règles du jeu - et pour cela la discussion autour du contrat de mariage dans *No sex*

---

[34] Sacher-Masoch (Leopold von), *La vénus à la fourrure*, éditions mille et une nuit, Paris, 1999.

[35] De nombreux hommages lui sont rendus. Parfois avec un certain luxe puisque *Venus in furs*, une chanson figurant sur l'album *Velvet Underground & Nico*, est directement inspirée du roman.

[36] Sacher-Masoch (Leopold von), *La vénus à la fourrure*, éditions mille et une nuit, Paris, 1999. P.163.

last night est un angle d'attaque idéal. Ces considérations rejoignant également une certaine forme d'humour et peut-être une définition du burlesque, tel qu'il nous intéresse.

" *Regarde-toi, t'es une grosse conne* ", " *regarde-toi, t'es ringarde, t'as un look de merde* ", " *regarde-toi, tu es un loser* ", " *tu es trop vieille* ". Ces sentences qui semblent directement issues d'une séance de domination S.M. - ou de *No sex last night* -, sont des fragments de texte d'une installation de l'artiste américaine Barbara Kruger (*Power, Pleasure, Desire, Disgust*, 1997). Sur trois écrans vidéo placés côte à côte, des visages apparaissent en gros plans, entrecoupés d'éclairs. Des hommes et des femmes, blancs, noirs ou jaunes affichent tous les traits du mépris, de la colère, du dégoût. L'atmosphère se détend sur un morceau du groupe de rock américain Pavement, puis l'agression reprend de plus belle " *ne me touche pas* ", " *ne me mets pas en colère* ", " *tu me rends malade, tu me fous la nausée* "...

Outre le rituel S.M. dont nous allons parler, on pense également à ces couples mariés, ensemble depuis trop longtemps, qui ne peuvent plus se supporter mais qui n'arrivent pas à se séparer. Cette alternance éprouvante de détente et de tension extrême qui caractérise les relations amoureuses finissantes. Quand les partenaires ne peuvent pas s'empêcher de se disputer au moment où tout semble rentrer dans l'ordre (justement parce que le calme revient et qu'il est inacceptable).

On peut déjà souligner l'importance accordée par l'artiste au langage, ou plus précisément à la langue, puisqu'en exposant à Paris, elle fait traduire son texte en français. Il faut alors mettre en évidence le rôle prédominant de la voix - insultes, humiliations ou encouragements de l'esclave - dans la domination S.M. Celui ou celle qui parle est comme un narrateur, un guide dans l'expérience de la souffrance. Le soumis a souvent les yeux bandés et écoute ce qu'on lui raconte (tout en se faisant saigner comme un petit cochon de lait, folklore oblige). Nous avons donc ici une correspondance à travers ce rôle de la voix, entre l'esclave S.M. et le spectateur, victimes consentantes d'une agression qui est leur plaisir (dans le cas de l'installation artistique, il faudrait parler de " visiteur " plutôt que de " spectateur "). Dans les deux cas, c'est l'histoire qui est donnée à imaginer et à continuer, qui fait le jeu des participants.

L'amour ou la merde ?

" *T'es venu chercher quoi ? L'amour ? Ou alors t'es venu chercher la merde ?* " Cette question de Barbara Kruger, on pourrait la poser à Sophie Calle et Greg Shephard. On peut suggérer qu'avec *No sex last night*, sans rien chercher de particulier - c'est le propre du road

movie -, ils se sont retrouvés devant un prêtre à Las Vegas. Pour le film, c'est une chance. Pour eux, on ne le saura jamais (à la rigueur, peu importe). En effet, on a du coup un " climax " - la cérémonie de mariage dans le *drive in* - qui est un sommet d'humour assez inédit.

Ce qui est troublant avec le Las Vegas de *No sex last night* - la fonction du décor est ici déclinée sur un nouveau mode -, c'est le côté " Disneyland ". On a l'impression d'un grand parc d'attractions peuplés de visiteurs en short, infantilisés jusqu'au portefeuille (c'est bien connu, à Las Vegas, on flambe l'argent du ménage). Les négociations de Sophie et Greg sur leur " contrat " prennent alors une tournure bizarre. Alors que la nuit est tombée sur la ville en carton pâte - on pense, toutes proportions gardées, aux fonds peints représentant Los Angeles dans *Coup de coeur* de Francis Ford Coppola [37]-, c'est comme si les amants se mettaient à l'écart de la fête pour mieux profiter de ce qui leur arrive. En effet, alors qu'on entend les dialogues concernant le mariage, les images nous montrent - de l'intérieur de la Cadillac - les célèbres hôtels de luxe américains, les fontaines, les jets d'eau, les palmiers et sur des tapis roulants au pied des *buildings* : un défilé de jambes nues émerveillées.

Le montage est l'art du décalage signifiant. L'opération qui consiste à établir des correspondances inattendues entre l'image et le son, est un procédé essentiel du cinéma. Dans la séquence du face-à-face (voir le chapitre intitulé *Une Cadillac*), l'intelligence des réalisateurs est de montrer la personne qui écoute plutôt que celle qui parle. Même si le visage est à moitié masqué par le caméscope (difformité électronique de l'organe visuel), la réaction de celui qui est silencieux est souvent plus expressive. Le spectateur peut " y mettre " ce qu'il veut, la neutralité des traits (ici le masque-caméra), permet toutes les interprétations possibles. C'est l'" effet Kouléchov " étendu au montage audiovisuel. Dans la séquence de la Cadillac et celle à Las Vegas, on a une qualité supplémentaire des dialogues (qui sans cela auraient pu être ennuyeux).

Par l'intelligence du montage, ce qui semblait être une décision de routine prend rapidement une tournure dramatique. Greg est-il prêt à pousser la désinvolture jusqu'à se marier en faisant semblant de ne pas s'en rendre compte ? En même temps, a t-il vraiment le choix ? L'ultimatum de Sophie - qui lui donne un délai pour décider de leur avenir -, semble limiter les échappatoires. Pourtant, il donne d'abord un réponse négative. Mais ce n'est que reculer pour mieux sauter et il finira par accepter la proposition de Sophie et enterrer sa vie de garçon.

---

[37] Coppola (Francis Ford), *Coup de coeur (One from the heart)*, long-métrage, couleur, Etats-Unis, 1982.

D’une certaine manière, on peut dire qu’il y avait eu contrat entre les deux parties concernées avec la réalisation du projet de film. Et le mariage ne fait que renforcer un lien préexistant. Toutefois, Sophie Calle affirme que l’idée de la cérémonie à Las Vegas s’était décidée bien avant le tournage, comme faisant partie du cahier des charges en quelque sorte. Il ne s’agit donc pas tant d’une union religieuse ou sociale mais plutôt d’entériner une relation amoureuse qui a l’originalité - l’unicité - de son art.

> “ *C’est un jeu espiègle auquel elle se livre avec moi, pas plus. Elle m’aime, naturellement, et elle est si bonne, c’est une noble nature, incapable de toute trahison; mais tout est entre ses mains, elle peut si elle veut. Quels charmes dans ce doute, dans cette angoisse !* ” [38]

Greg Shephard et Sophie Calle se lancent dans ce projet sans possibilités de retour en arrière. C’est d’ailleurs ce qui semble en faire le prix (difficile d’être affirmatif sans avoir expérimenté la chose). Le jeune homme cependant est plus dépendant, ne serait-ce que par rapport à l’argent justement. Elle a des sous, il n’en a pas. Elle se sert de cet état de fait comme moyen de pression. En amour, toutes les méthodes sont bonnes. Sophie ne dit-elle pas : “ *En amour, je n’ai jamais eu d’amour-propre* ”.

Lorsqu’ils vont rendre visite à la sœur de Greg, celui-ci veut faire un cadeau à ses neveux mais il lui manque le “ nerf de la guerre ” (= 50 $). Il en parle à Sophie qui fait semblant de ne pas comprendre. On sent bien qu’elle profite ici de sa supériorité financière pour rabaisser son compagnon. Il n’aura jamais les 50 $.

Peut-on voir là une des raisons ayant poussé Greg à accepter le contrat (le manque d’argent) ? Difficile à dire. Ce qui est intéressant en tout cas, c’est qu’ils s’engagent l’un vis à vis de l’autre pour une période limitée, dans un contrat à durée déterminée (une période

---

[38] Sacher-Masoch (LV), *La vénus à la fourrure*, éditions mille et une nuit, Paris, 1999. P. 85. La légende biographique affirme que Léopold von Sacher-Masoch - l’auteur du roman - établissait réellement des contrats d’esclavage avec ses maîtresses. A l’instar de ce qu’il dépeint dans son roman, il se livrait corps et âme pour des périodes de quelques années, définies par avance.

On raconte également que Bertolt Brecht, le célèbre dramaturge et metteur en scène allemand, faisait signer des accords aux femmes qu’il fréquentait pour déterminer contractuellement le temps qu’il allait passer avec elles chaque semaine (un petit peu comme les négociations pour les 35 heures dans les entreprises francaises). Brecht, en bon allemand méthodique, se trouvait contraint d’agir ainsi pour ne froisser aucune de ses conquêtes qui, paraît-il, étaient nombreuses. Il ne voulait vexer personne, mais surtout il ne voulait pas que son travail pâtisse de ses élans sexuels incessants. La conciliation entre l’activité professionnelle et la sexualité est toujours problématique. Mais c’est encore une autre histoire.

d'essai de 3 mois). Cela les rapproche de nouveau de Séverin et Wanda, dans *La vénus à la fourrure*, où on a un contrat avec des clauses relatives à la dépendance économique (la maîtresse est en effet très fortunée). C'est peut-être une banalité, mais on peut réaffirmer ici l'importance de la gestion de l'argent comme substitut chargé d'affect au sein d'une relation amoureuse (ne serait-ce que sous la forme des cadeaux par exemple).

Dans *L'avare* de Molière,[39] les enfants d'Harpagon associent l'avarice maladive du père à l'absence de la mère. La bonne régulation économique sera alors conditionnée par l'équilibre affectif du vieillard célibataire. En clair, il faut une femme à Harpagon. La fin de la pièce présente une résolution très noire puisque l'avare reste veuf et de surcroît, est quitté par ses enfants qui, eux, se marient. Il est encore plus malade à la fin qu'au début (il demande que les frais des deux mariages soient assumés par le beau-père de ses enfants et concentre son attention sur la cassette qu'on lui a dérobée) : c'est un humour assez cynique sur la vieillesse. Quand on pense, en plus, que le public des pièces de Molière aujourd'hui est composé majoritairement de personnes du troisième âge, il y a de quoi rire !

Le contrat de mariage est un redoutable sujet de comédie. Dans *No sex last night*, Greg entretient des relations avec trois femmes différentes. Il faut donc bien qu'il s'organise lui aussi pour gérer son chaos. Après son mariage avec Sophie, il continue de cultiver une relation épistolaire secrète avec Hannah (restée aux Etats-Unis alors que lui est en France). Pourquoi alors avoir choisi d'entériner cette relation mensongère avec Sophie ? C'est que, comme on le suggérait en début de chapitre, le mariage est une expérience érotique intense en ce qu'il légifère la violence au sein de la sexualité. Il l'autorise et la fait se répéter jusqu'à ce qu'elle devienne habitude. Et puis peut-être aimait-il sincèrement Sophie Calle ?

> " *Le mariage est le plus souvent considéré comme s'il avait peu de choses à voir avec l'érotisme.*
>
> *Nous parlons d'érotisme toutes les fois qu'un être humain se conduit d'une manière qui présente avec les conduites et les jugements habituels une opposition contrastée. L'érotisme laisse entrevoir l'envers d'une façade dont jamais l'apparence correcte n'est démentie : à l'envers se révèlent des sentiments, des parties du corps et des manières d'être dont communément nous avons honte. Disons-le avec insistance : cet aspect, qui semble étranger au mariage, jamais n'a cessé d'y être sensible.* "[40]

---

[39] Molière, *L'avare*, éditions classiques Larousse, Paris, 1994.

[40] Bataille (Georges), *L'érotisme*, éditions de minuit, Paris, 1957. P.121.

Selon Bataille, le mariage induit la répétition de l'acte sexuel. Ce qui est intéressant dans *No sex last night*, c'est que la répétition se joue justement sur l'absence déprimante de rapports entre Sophie et Greg. Le retour à une sexualité satisfaisante se fait toutefois grace au contrat de mariage et c'est après cette péripétie que le récit se clôt. Il n'y a plus rien à raconter une fois que la répétition est endiguée. Reste l'épilogue qui nous plonge dans un nouveau chaos, celui de la séparation définitive des époux (qui dans la vie réelle n'ont toujours pas divorcé légalement !) " *L'amour profond* " qu'ils se sont témoigné l'un envers l'autre souligne en même temps l'instabilité éminemment artistique d'une expérience érotique qui fait film.

§ 2. Le devenir burlesque

(jeux de mains, jeux de vilains)

“ Le paradoxe était pour moi, dans la sphère de la pensée, ce qu’était la perversion dans la sphère de la passion ... ”

Oscar Wilde, 1888.

La négation.

L'autobiographie d'un muet.

Dans son autobiographie, Harpo Marx relate comment après un spectacle, il emmène deux filles chez lui.

> " *Comme je ne pouvais rien en faire sur place, je leur demandai de venir chez moi prendre du café, manger du gâteau et rigoler un peu. C'était une faute. J'étais mort de fatigue. Quant aux deux filles il n'y avait pas moyen d'arrêter leur bavardage de toute la nuit.* [...]
> *Je ramassai un maillet* [pour le croquet]*, en caressai le manche et la tête, en émettant des petits bruits doux et amoureux : " N'est-il pas merveilleux, leur disais-je, n'aimeriez-vous pas en toucher un ? " Elles secouèrent la tête sans parler et pour la première fois depuis que je les avais racolées, elles commençaient à être effrayées. Je continuai mon jeu pour les achever. J'allumai une cigarette, écarquillai les yeux, puis soufflai une bulle, au lieu de fumer. Les deux filles coururent dans l'appartement en criant :*
> *" Il est en train de piquer une crise ! C'est la crise ! "* [...]
> *Lorsque le liftier arriva, il était prêt à tout, puis il vit qu'il ne s'agissait que de moi. Nous échangeâmes un clin d'oeil, après quoi j'allais paisiblement me coucher. "* [41]

Drôle de technique de séduction. Le caractère biographique (ou pas) de l'histoire, importe peu. Ce qui est intéressant ici, c'est plutôt la capacité à transformer un souvenir peu glorieux (un ménage à trois raté) en récit comique et la forme empruntée pour arriver à ce résultat.

On peut effectivement s'étonner du comportement d'un personnage qui, ramenant deux filles chez lui, ne pense qu'à dormir ! Faire la fine bouche dans une telle situation, c'est vraiment le comble de la muflerie. En même temps, ce qui fonde l'intérêt de l'anecdote, c'est l'échec qu'elle relate. Harpo Marx aurait passé une nuit torride avec les deux starlettes, il n'aurait eu qu'un compte-rendu pornographique à faire au lecteur. On aurait ainsi peut-être eu des informations sur son anatomie mais il aurait été assez difficile de faire d'une partouze un événement burlesque (encore que). Le gain comique vient donc du fait qu'il ne s'est rien

[41] Marx (Harpo), *Harpo et moi*, éditions Scarabée et compagnie, Paris, 1983. P. 233, 234.

passé et qu'Harpo oppose un déni absurde - par son comportement - aux deux femmes jusqu'à la " crise " finale.

> " *Que signifie la sensation que l'on ne peut bouger, si fréquente dans le rêve et si proche de l'angoisse ?* [...] *Ne pas arriver à faire quelque chose dans le rêve est l'expression de la contradiction, du " non ".* [...] *Donc quand le rêve unit l'angoisse et la sensation d'inhibition, il s'agit d'un vouloir qui éveillait la libido, d'une impulsion sexuelle.* " [42]

On peut déceler une certaine mauvaise foi dans le comportement de l'acteur burlesque. Non pas dans la " sensation de ne pas arriver à faire quelque chose ", mais dans cette volonté farouche de n'envisager pour ses relations amoureuses qu'un désastre inéluctable. Dans ses films, Harpo est le frère Marx qui effraie les filles et leur court après tout en actionnant une grosse trompe. Il fait ainsi planer une menace qui ne se concrétise jamais (un peu comme un personnage de dessin animé).

On peut d'ailleurs présenter les Marx Brothers comme des êtres asexués (exception faite de Gummo et Zeppo, les deux " beaux gosses "). Ils ont beau passer leur temps à faire des blagues graveleuses, ils ne concluent jamais les idylles qu'ils déclenchent. C'est ce qui peut les rendre plus inquiétants que Charlot par exemple dans la mesure où le mouvement qui anime leurs films est celui de l'inachèvement, de l'indétermination : du vertige. Là où le personnage joué par Charles Chaplin aspire à une vie de couple un peu chichiteuse, les Marx, qui peuvent être aussi bien hommes que femmes (ils adorent se travestir), se suffisent à eux-mêmes. Ils incarnent une sorte d'hermaphrodisme stérile (forcément) dont la force comique consiste à nier leurs personnages jusqu'à l'absurde. Pas de reproduction donc pas d'enfants dans leur petit monde sans avenir (on est loin de *The kid* de Chaplin par exemple). En matière d'érotisme, ils représentent l'antithèse d'une vie amoureuse épanouie. Ils présentent les symptômes de l'adolescence dans des corps d'adultes.

> " *S'il est vrai que l'habitude épanouit, pouvons-nous dire en quelle mesure une vie heureuse ne prolonge pas ce que le trouble a suscité, ce que l'irrégularité découvrit. L'habitude elle-même est tributaire de l'épanouissement plus intense qui dépendit du désordre et de l'infraction.* " [43]

Ramener deux filles chez soi comme Harpo Marx et, au moment du passage à l'acte, être subitement vaincu par la fatigue, c'est alors le comble du " burlesque " (précisons de

---

[42] Freud (Sigmund), *L'interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1971. P. 289,290.

[43] Bataille (Georges), *L'érotisme*, éditions de minuit, Paris, 1957. P. 124.

nouveau que dans la mesure où il est impossible de distinguer ce qui est vrai dans les élucubrations du frère Marx, il faut éviter d'attribuer à sa vie - que l'on ne connaît pas - les événements relatés dans son autobiographie. Non pas qu'il mente obligatoirement, mais il y a forcément une part d'" arrangement " avec la réalité. Ainsi, on préférera mettre sur le même plan de fiction les histoires sur sa vie et les films tournés à Hollywood). C'est le point ultime où on peut amener une situation comique avant qu'elle ne devienne tragique (limite qui est par contre allègrement franchie par Sophie Calle et Greg Shephard dans *No sex last night*).

On peut alors affirmer qu'il y a dans le systématisme de la contradiction, un ressort comique structurant. C'est ainsi par exemple que les Marx Brothers dans leurs films évitent avec distinction les facilités d'interprétation. La négation les oblige à inventer un humour reposant sur une mécanique qui s'ignore.[44] L'absence de psychologie en est une illustration. Elle donne des directions d'acteurs inédites (ceux-ci ne rentrent pas " dans la peau " de leur personnage : ils produisent un acte - geste ou dialogue - qui va à l'encontre du rôle).

Un petit peu plus loin, Harpo Marx poursuit le récit de ses déboires amoureux.

" *Peggy portait un déshabillé oriental, un pantalon, une veste de soie et rien en dessous, sinon Peggy Hopkins Joyce elle-même. En voyant cela, je compris tout de suite pourquoi elle était allée si loin sans aucun diplôme.*

Bien que nous fussions seuls pour le dîner, ce n'était pas exactement un tête-à-tête. Nous étions entourés d'une douzaine de domestiques. Lorsqu'ils vinrent débarrasser la table, Peggy me demanda si je voulais aller prendre un brandy au salon, où personne ne nous dérangerait ? [...]

" *- Peggy voudrait s'amuser un peu Harpo, est-ce que vous ne voulez pas essayer de l'aider ? "*

" - Demandez-moi ce que vous voulez, chérie, lui dis-je d'une voix rauque. "

[...]

Ce fut là que Peggy me surprit. Elle sonna le maître d'hôtel et lui demanda d'apporter les livres. Le maître d'hôtel s'inclina et quitta la pièce.

Des livres ? Je ne comprenais pas. Des livres grivois, peut-être ? [...]

Je regardais les titres : " Mutt et Jeff ", " En roulant papa ", " chat cinglé ", " Barney Google ", " Les Katzenjammer kids ". Des bandes illustrées, des comics ! Rien de grivois là-dedans...

[44] Georges Bataille et Michel Leiris, dans les années 20, voulaient fonder (en opposition au nihilisme puéril du dadaïsme) un mouvement *Oui !* dont le principe aurait été d'envisager la vie à travers un acquiescement systématique.

Je lus. [...]

En fermant la couverture du sixième et dernier volume, j'étais épuisé. Je me levai, la remerciais pour son dîner et, comme il était tard, je pensais que le mieux pour moi était de rentrer à Galanon.

" Ah non, Harpo, dit Peggy. "

Elle courut jusqu'à un grand meuble dont elle ouvrit un tiroir aussi grand qu'un cercueil. Il était rempli au ras bord de coupures de journaux.

" Regarde, me dit-elle, ils parlent tous de moi. " [...]

Je m'éloignais du nid d'amour de Peggy Hopkins Joyce aussi vite que la torpédo de Guy voulut bien me porter.

Le souvenir de madame Joyce dans le boudoir est plus impressionnant pour moi que celui de Benny Leonard sur le ring. "[45]

Cette anecdote ressemble étrangement aux séquences de rencontres incongrues dans *No sex last night.* Notamment celle où Sophie et Greg font la connaissance du peintre dans son ranch, et où, contre toute attente il se met à leur parler de sa passion pour les chiffres. Il est filmé dans un intérieur sombre (les images sont " gelées "). On distingue difficilement une forme qui est son corps. Une ampoule électrique donne une teinte jaune à l'ensemble qui s'apparente à la captation d'un rêve.

L'histoire d'Harpo Marx ressemblerait plutôt au récit d'un cauchemar obsessionnel. Ce que l'on peut noter, c'est l'acharnement du narrateur à associer la féminité à une certaine agressivité (non liée toutefois à une dimension exclusivement sexuelle mais plutôt à une sorte d'infantilisme régressif). Il développe alors une paranoïa machiste, qui l'amène à comparer Peggy à un boxeur ! D'une certaine manière, on a l'impression que c'est sa fréquentation malheureuse des femmes qui l'a amené au burlesque.

Au cinéma, Harpo Marx est un personnage muet. Il redouble ainsi le non-alignement de sa famille aux normes filmiques. Par la même occasion, il l'individualise. Alors que Chico et Groucho déploient leur esprit de contradiction dans le bavardage pour l'un et le persiflage pour l'autre, Harpo doit trouver des gags visuels et sonores pour accompagner leur logorrhée verbale. Le mutisme est la négation suprême (celle du langage articulé). En même temps, il condense ainsi les échanges avec le spectateur en une matière originale qui est la forme burlesque. C'est cette restriction-là qui nous intéresse dans la mesure où elle aboutit à des modes d'expression inédits. Cette contradiction insurmontable qui définit des chemins

---

[45] Marx (Harpo), *Harpo et moi*, éditions Scarabée et compagnie, Paris, 1983. P. 255, 256.

artistiques inusités. L'" autobiographie d'un muet " étant en fin de compte une image assez amusante de ce décalage entre la forme et ce qui la produit.

Non.

L'histoire de la perte de parole de Harpo est d'ailleurs assez éclairante par rapport à cette idée d'opposition. Les frères Marx, avant de connaître le succès, présentaient sur scène des spectacles de music-hall soutenus rageusement par leur mère Minnie Marx, véritable gestionnaire du capital artistique familial. Le jour vint où celle-ci jugea qu'il était temps pour ses fils de passer à autre chose. Elle sollicita leur oncle, qui avait une certaine notoriété dans la profession, pour qu'il écrive un vaudeville. Ce fut *Retour au foyer*.

> " *Je trouvais tout cela très bien, pourtant quelque chose m'inquiétait : l'oncle Al n'avait pas prévu une seule ligne pour moi. Devant mes protestations, il essaya de me rassurer en affirmant que je ferai un merveilleux contraste avec le restant du spectacle si je jouais la pantomime. Mais je ne voulus rien entendre. Il me fallait absolument les quelques lignes de texte dont j'avais envie. Je les obtins.* [...]
>
> <u>*Champaign, Illinois*</u> *: Le critique local écrivit quelque chose dans le genre : " le Marx Brother qui tient le rôle de Patsy Brannigan est très amusant, dans sa pantomime, malheureusement tout est gâché dès qu'il se met à parler. "*
>
> *En lisant cette critique, je sus enfin que l'oncle Al avait raison. Inutile pour moi d'essayer de parler comme le faisaient Groucho et Chico. Néanmoins, ce fut un coup cruel pour mon amour-propre.* [...]
>
> *Depuis je n'ai plus jamais prononcé un mot sur scène ou devant une caméra.* "[46]

Le terme " amour-propre " s'applique particulièrement bien à la situation. On est encore dans une logique d'opposition systématique. Harpo ne veut pas écouter son oncle qui lui suggère la pantomime, et ensuite, on a l'impression que c'est plus par orgueil qu'il admet de se taire que par choix artistique. Ce qui est intéressant au-delà de la " petite histoire ", c'est d'assister à la genèse d'un personnage comique. L'intelligence d'Harpo est d'avoir su s'approprier, malgré son amour-propre, l'Idée fondatrice de l'humour des Marx Brothers (exprimée par le mutisme agressif d'un de ses membres) : le systématisme de la négation.

---

[46] Marx (Harpo), *Harpo et moi*, éditions Scarabée et compagnie, Paris, 1983. P. 127, 128.

> “ Belleville, Illinois : *Maintenant, je ne faisais que de la pantomime, ce qui ne m’empêchait pas de travailler dur ; j’étais obligé de trouver des trucs sur scène qui ne demandaient pas un mot. Une fois par exemple, je fauchai une trompe à un taxi, puis avant d’entrer en scène je la fourrai sous ma ceinture. Au moment de la bagarre entre Chico et moi, la trompe corna et cela nous valut de sacré rires.* ” [47]

Gageons que d’autres personnages de cinéma ont pu connaître les mêmes déboires à leur création. Qui sait ce qui a conduit Buster Keaton à trouver l’idée de “ l’homme qui ne rit jamais ” (ou Stroheim celle de “ l’homme que vous aimeriez haïr ”) ? Certainement le même genre de circonstances que pour le mutisme d’Harpo. En même temps, ce sont des conjonctions qui n’ont rien d’hasardeux. Dans le cas du frère Marx, c’est le travail de “ l’oncle Al ” qui a été déterminant. On peut presque dire que l’apport personnel de l’acteur pour trouver le concept du rôle a été nulle (ce qui n’enlève rien à ses qualités propres puisqu’il n’y avait qu’Harpo Marx pour interpréter avec succès un muet muni d’une trompe). Si ce n’est encore une fois à travers ce satané esprit de contradiction qui l’a amené à réagir de manière très vive - créative devrait-on dire - au suggestions et aux critiques qui lui ont été soumises.

No sex.

> “ *Si la dénégation porte sur la castration, ce n’est pas* par exemple, *mais dans son origine et son essence. La forme de la dénégation fétichiste - “ Non, la mère ne manque pas de phallus ” - n’est pas une forme spéciale de dénégation parmi d’autres : c’est le principe d’où dérivent toutes les autres figures, l’annulation du père et le désaveu de la sexualité. Pas davantage la dénégation en général n’est une forme d’imagination : elle constitue le fond de l’imagination comme telle, qui suspend le réel et incarne l’idéal dans ce suspens. Dénier et suspendre appartiennent à l’essence de l’imagination, et la rapportent à l’idéal comme à sa fonction particulière.* ” [48]

Gilles Deleuze se livre ici à une étude de l’oeuvre littéraire de Sacher-Masoch (dont on parlait naguère) qui recoupe les observations que l’on a pu porter au sujet d’Harpo Marx. Il

---

[47] Marx (Harpo), *Harpo et moi*, éditions Scarabée et compagnie, Paris, 1983. P.128.

[48] Deleuze (Gilles), *Présentation de Sacher-Masoch*, éditions de minuit, Paris, 1967. P. 109.

présente une identité littéraire pour qui la “ *fonction érotique du langage* ” est fondée sur “ *la dialectique, l'élément impersonnel et l'Idéal de l'imagination* ”. C'est dans cette dernière catégorie que l'on se rapproche le plus du “ nonsense ” tel qu'il est mis en scène dans les épisodes de la vie sexuelle du frère Marx. Le “ *supra-sensualisme* ” de Masoch consiste en effet à suspendre le monde, en contester le bien-fondé par le truchement du concept freudien de “ *dénégation* ” [49] repris ici par Deleuze. On est dans une logique de contradiction infantile dont l'exemple le plus caractéristique est celui du fétichisme. Le Marx muet qui redistribue les signes du réel selon ses désirs suspend la détermination du monde. Il peut alors créer du sens en comparant - dans l'anecdote sur les bandes dessinées - son amie Peggy Hopkins Joyce au boxeur Benny Leonard.

Le suspens a ici une importance primordiale puisque c'est ce qui va conditionner la possibilité d'un “ *Idéal de l'imagination* ”. Celui-ci ne repose nullement sur des excentricités stylistiques mais au contraire sur des règles de composition très restreintes. Deleuze a d'ailleurs raison de souligner l'extrême “ *décence de Masoch* ”, induisant par là l'idée que la fantaisie est ailleurs que dans le contenu manifeste des romans. Suggérant également que c'est par cette rigueur du style que l'on peut attendre beaucoup plus. Non pas dans un fantastique du quotidien (comme pour certaines fictions de Kafka), mais plutôt à travers une innocence désarmante menant à l'obscénité (où la candeur est l'obscénité). L'idée d'un passage obligé pour le lecteur par des situations dégradantes que la narration justifie. Tout ceci en ménageant la partie délicate de l'auditoire. Une manière de prendre le lecteur à revers que Deleuze rapproche non sans humour de la comtesse de Ségur, soulignant le profit d'un “ *bénéfice secondaire proprement masochiste* ”.

> “ *Des hommes, suivant la vieille coutume, à la chaleur d'un banquet, boivent dans le soulier des femmes (La pantoufle de Safo) ; de très jeunes filles demandent à leurs amoureux de faire l'ours ou le chien, et de se laisser atteler à une petite voiture (La pêcheuse d'âmes) ;* [...] *plus sérieusement, une patriote se fait conduire chez les Turcs, leur donne son mari comme esclave, se donne elle-même au pacha, mais pour sauver la ville (La Judith de Bialopol).* ” [50]

Ainsi, l'auteur distribue de l'érotisme sans en avoir l'air. Il s'amuse à constituer un

[49] “ *Dénégation : terme avancé par Sigmund Freud pour caractériser un mécanisme de défense par lequel le sujet exprime de facon négative un désir ou une pensée dont il refoule la présence ou l'existence.* ”
Roudinesco (Elizabeth) Plon (Michel), *Dictionnaire de la psychanalyse*, éditions fayard, Paris, 1997. P. 209.
[50] Deleuze (Gilles), *Présentation de Sacher-Masoch*, éditions de minuit, Paris, 1967. P. 23.

monde où tout est fortement sexualisé mais sous la forme d'images qui sont des fétiches (dont la " *dénégation* " est à établir). Plus ceux-ci éloignent le sens par leur aspect manifeste, plus ils ont de chances d'ouvrir l'imagination du lecteur dans un suspens littéraire. En vertu de cette idée, Deleuze oppose Masoch et Sade. On pourrait ajouter que la pornographie apparaît du coup bien fade par rapport aux possibilités offertes par cette technique. Tout l'intérêt d'un tel auteur réside dans l'artifice et l'imbrication complexe des niveaux de descriptions. Or, la pornographie relève plus de la chirurgie que de l'art (assertion dont Sade est un parfait contre-exemple, mais c'est encore un autre problème).

L'art d'Erich von Stroheim est très proche de celui de Masoch. D'une part parce que ses films sont toujours passés à travers les mailles du filet de la censure malgré leurs sujets scabreux - au sein de la prude Hollywood, ce qui relève de l'exploit technique -, mais surtout dans ce que l'image cinématographique exige de condensation du réel (une propriété cependant plus liée à l'outil qu'à l'individu). Contrairement à la littérature où on se sert des mots, au cinéma l'outil c'est le réel. A partir du moment où l'on se rend compte qu'un vagin projeté sur grand écran n'est pas forcément érotique, des questions naissent. Il faut alors des trésors de ruse - et de dénégation - pour déplacer le sens de ce qui est représenté de la manière la plus juste possible (la plus ouverte ?).

Le meilleur exemple est de nouveau celui du montage. Dans *La loi des montagnes*, Stroheim arrive à faire rire le spectateur avec un plan nocturne de lune dans le ciel. Au cours d'une séquence où il séduit une paysanne un peu naïve, il invoque l'astre pour signifier que la nuit leur appartient. Dans la succession des plans, quand arrive le satellite terrestre dans toute sa matérialité on ne peut s'empêcher d'éclater de rire tant la situation prend un caractère grotesque. Il anime son montage avec une chaîne d'idées suffisamment fortes pour créer l'hilarité.

No.

" *No* " est le premier mot du titre qu'ont choisi Sophie Calle et Greg Shephard pour leur long-métrage. Il est suffisamment répété par la suite pour qu'on comprenne son importance et qu'on ne l'oublie pas en cours de route. En effet après chaque nuit sans amour, le constat revient inlassablement : " *no sex last night* ". La négation est bien inscrite ici dans la structure même de l'oeuvre. Le film avance - ou s'enlise - par la répétition systématique du " *no* ". La relation de plus en plus faussée, incertaine et donc burlesque aboutit sur un mariage ; dans le mouvement de l'oeuvre c'est logique. Cette union débute d'ailleurs également par un

refus de Greg (encore un “ *no* ”) avant de se concrétiser dans un drive-in d’un romantisme redoutable.

On peut déceler un effet structural de la négation dans le montage même du film. Dans son commentaire sur Sacher-Masoch, Gilles Deleuze insiste sur la notion d’arrêt, de fixation, d’une manière qui rappelle étrangement les images “ gelées ” de *No sex last night*.

> “ *Le fétiche ne serait donc nullement un symbole, mais comme un plan fixe et figé, une image arrêtée, une photo à laquelle on reviendrait toujours pour conjurer les suites fâcheuses du mouvement, les découvertes fâcheuses d’une exploration : il représenterait le dernier moment où l’on pouvait encore croire...* ” [51]

Les arrêts sur image dans le montage du film correspondraient alors à la matérialisation tangible de ce suspens dont parle Deleuze. Comme des “ lignes de fuite ” ouvrant l’imagination du spectateur sur une pensée dont le principe est de se heurter à des “ *no !* ” successifs. Ils dessinent ainsi un tracé spasmodique dont la caractéristique principale serait paradoxalement l’immobilisme. Un petit peu sur le modèle de l’électrocardiogramme puisqu’aux séquences figées succèdent les travellings de la voiture en mouvement.

Peut-être plus qu’avec *Don Giovanni* de Mozart, les réalisateurs auraient pu caler les images sur une musique épousant le rythme cardiaque humain (ceci dit, comme on le verra par la suite le choix de cet opéra a également une fonction). En utilisant par exemple des “ boucles ” ou des “ ruptures ” pour accompagner les multiples passages de la fixité au mouvement. Il y a quelque chose en effet dans la succession des images “ gelées ” de l’ordre du battement de coeur. Le montage épouse le rythme d’une palpitation à la fois régulière et discontinue.

Les longs travellings filmés de l’intérieur de la Cadillac sont comme des “ nappes ”, des couches successives qui viennent se superposer les unes aux autres. On a ainsi un bloc unique que le souvenir opacifie et dont il ne reste que le défilement. Celui-ci, à l’inverse des images fixes, remplit les vides. Le défilé en “ temps réel ” des objets du film nourrit la vision du spectateur en supprimant l’effet de “ *suspens* ”. On a donc de nouveau l’évolution d’une pensée contradictoire, où la fixité “ vide ” des images que le mouvement sature. L’électrochoc répété d’une négation structurale fait vibrer le film comme sous l’effet d’une lumière stroboscopique.

La corrida 1. (Parcours de l’œil).

[51] Deleuze (Gilles), *Présentation de Sacher-Masoch*, éditions de minuit, Paris, 1967. P. 29.

“ *Il faut dire, d’ailleurs, que si, sans long arrêt et sans fin , la redoutable bête passe et repasse à travers la cape, à un doigt de la ligne du corps du torero, on éprouve le sentiment de projection totale et répétée particulière au jeu physique de l’amour. La proximité de la mort y est sentie de la même façon. Ces suites de passes heureuses sont rares et déchaînent dans la foule un véritable délire, les femmes, à ces moments pathétiques, jouissent, tant les muscles des jambes et du bas-ventre se tendent.* ” [52]

Sont-ce des génisses, ces femmes qui ne savent pas se tenir en public ?

Le rituel tauromachique, peint par Bataille, est celui d’un plaisir lié au sacrifice de la bête mais surtout au danger de mort encouru par le matador dans l’arène. Ce que semble indiquer l’auteur, c’est que la satisfaction du public - liée à une contraction musculaire intense - est proportionnelle à la prise de risque du torero dans ses passes avec le taureau. Plaisir pouvant mener les femmes à l’orgasme.

Il semble toutefois que l’attribution de la jouissance physique aux seules femmes dans le rituel de la corrida soit un peu restrictive. Ce que Bataille essaie peut-être de suggérer ici, c’est que le public de ce genre de spectacle, à ces moments de tension, jouit “ à la manière ” des femmes. Et donc peut-être que c’est une particularité du genre féminin, de laisser aller son corps devant la mort ritualisée.

Dans *Une sale histoire* de Jean Eustache,[53] le personnage du voyeur - qui regarde les dames uriner dans les toilettes publiques -, dit qu’il “ *mouille* ”. On peut croire alors qu’il possède des organes sexuels féminins. Ou qu’il est hermaphrodite. Il aurait donc à la fois un pénis et un vagin. En réalité, cela rejoint peut-être le problème de la “ dénégation ” en psychanalyse mais de manière inversée. Substituer mentalement l’organe féminin à celui de l’homme en vue d’une satisfaction impossible d’un point de vue anatomique. Seule l’imagination est à même de fournir les moyens d’une telle opération.

Michel Houellebecq, dans *Extension du domaine de la lutte*, fait dire à son personnage principal au sujet d’une de ses maîtresses : “ *je regrette de ne pas lui avoir tailladé les ovaires* ”.[54] Cette image de glandes génitales femelles saccagées est particulièrement intéressante à ce moment de l’histoire. En effet, le personnage masculin vient d’échouer dans une tentative de suicide et son amie Véronique - rendue ignoble par la psychanalyse - lui fait

---

[52] Bataille (Georges), *Histoire de l’œil*, éditions 10-18, Paris, 1979. P. 144.

[53] Eustache (Jean), *Une sale histoire*, moyen-métrage, couleur, France, 1977.

[54] Houellebecq (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, éditions J’ai Lu, Paris, 1994. P.105.

des remontrances à son retour de l'hôpital le suspectant de " *chantage affectif* " (selon elle, c'est en vertu d'un égocentrisme déviant qu'il a tenté de se suicider).

Ce qui est amusant dans cette scène, c'est l'inversion des rôles : la femme est cynique et brutale dans son acharnement sur le malheureux convalescent. On peut étendre ce déplacement des rapports de forces aux organes génitaux et lire ainsi la phrase de l'énonciateur comme un regret de ne pas avoir d'ovaires et donc de ne pas pouvoir se les taillader (dans un délire mental qui, pour le coup, devient véritablement burlesque). Cette ambiguïté du sens, donne une saveur toute particulière au reste du texte lu sous l'angle d'une sorte de masochisme mental, d'une violence auto-érotique.

Si l'on a associé ce texte à *Violent incident* de Bruce Nauman,[55] c'est à cause du couteau que tiennent tour à tour la femme et l'homme dans le film de l'installation. D'ailleurs, au cours de la bagarre qui les oppose, peut-être y a t-il tentative de lacération des glandes génitales ? (Ce qui reste toutefois une opération relativement ambitieuse, même si on est très énervé, puisqu'il faut d'abord faire pénétrer l'outil contondant à l'intérieur du corps de son amie avant de donner des petits coups délicats et précis, c'est pire que de la chirurgie).

Pour revenir à Bruce Nauman, peut-être que l'incident violent dont il parle, ce n'est pas tellement l'issue du combat - qui n'est jamais montrée - mais plutôt l'échange simultané et réciproque du couteau, et donc le fantasme d'une substitution synchrone d'ovaires pour chacun des membres du couple ?

Un autre Michel fait écho à cette image de punition corporelle, c'est Michel Leiris. Dans *L'âge d'homme*, il relate un épisode de sa vie où suite à une agression nocturne, il n'ose plus raccompagner sa petite amie tard le soir. Un jour où elle se trouve chez lui, il en arrive même à souhaiter son départ, terrifié à l'idée de rentrer seul. " *C'est cette nuit-là qu'au retour, enfermé dans la salle de bain, j'ai pris des ciseaux et me suis griffé pour me punir.* " [56]

On ne sait pas trop du coup quelle a été la partie du corps visée, ce qui est certain c'est qu'il y a dans cette confidence une obscénité profonde liée au sentiment de l'impuissance. C'est le genre de confession que l'on n'aime guère rendre publique en temps ordinaire. Cette violence dirigée contre soi est pourtant l'acte de base du projet littéraire de Michel Leiris.

Œil tranché, pénis cloué.

Dans *Sick*, un documentaire sur l'artiste américain Robert Flanagan, on a une variation

[55] Nauman (Bruce), *Violent incident*, 12 moniteurs avec hauts-parleurs, 4 lecteurs de vidéodisque, 4 vidéodisques (coul., son), 260 / 267 / 47 cm. Collection Tate Gallery, Londres, Grande-Bretagne, 1986.

[56] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris 1973. P. 179.

sur le même motif (si l'on peut employer ici ce terme). Se définissant lui-même comme " supermasochiste " à l'image des héros de " comics " américains, sa démarche proche du " body art " consistait à faire des expériences corporelles inédites qu'il exhibait dans des galeries. Atteint de la mucoviscidose à sa naissance il avait, par cette maladie, l'opportunité de créer, au sein de son propre organisme, l'ultime croisement du burlesque et du masochisme (difficile en effet d'aller plus loin). Dans une exposition, on pouvait voir par exemple un figurine de taille réduite à son effigie évacuer toutes sortes de matières (des glaires sortaient de son nez dans des tubes et des excréments coulaient le long de ses jambes).

L'originalité du documentaire est d'épouser la démarche de l'artiste avec une ferveur presque sacrée. Dans une séquence particulièrement émouvante, filmée en gros-plan, il se plante un clou dans le pénis, ce qui en matière d'acte (et même s'il ne s'agit pas d'une corne de taureau), est l'image la plus violente - et la plus absurde - que l'on ait eu l'occasion de voir au cinéma. Exception faite du train en gare de La Ciotat des frères Lumière et de l'œil tranché de Luis Bunuel.[57]

La dernière partie de ce documentaire sur la maladie, est particulièrement glaçante puisqu'elle suit les derniers jours de Robert Flanagan et montre son agonie à l'hôpital. Le film se clôt en même temps que les paupières du cadavre de l'artiste. Autant le clou dans le pénis est aussi éprouvant que comique, autant la froideur clinique du décès enlève toute idée d'humour. Au terme d'une " *cristallisation graduelle de l'élément sinistre* ",[58] la disparition de Robert Flanagan tranche brutalement avec l'aspect risible de ses frasques sexuelles, à l'instar du choc final de la découverte par Sophie Calle de la trahison de Greg Shephard dans *No sex last night* (qui est peut-être pour reprendre la terminologie tauromachique, une sorte de mise à mort).

Le nonsense.

Une chose est particulièrement frappante dans les images que l'on vient d'évoquer,

[57] Il faut toutefois nuancer cette déclaration car il existe des films pornographiques (la série des *Pumpking marathon*, littéralement : *marathon de citrouille*) dont la dramaturgie est basée sur le gonflage de testicules en insufflant de l'air, au moyen d'une sonde, par le canal de l'urêtre. (Voir illustration).

[58] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, éditions Fata Morgana, Paris 1981. P. 62.

c'est le système d'associations de signes qui est mis en place et leur impact sur le spectateur. Le réel qui est la matière même du cinéma est dont il serait insensé - ou surréaliste - de vouloir s'affranchir, induit un certain nombre de contraintes qui s'érigent en système. Tenter de suggérer à l'écran que le monde des rêves est aussi réel que celui de la vraie vie est une démarche que l'on peut assimiler à une acceptation particulière du *nonsense* (auquel on pourrait opposer par exemple le " sens commun "[59]).

Si dans un " slapstick " américain, le réalisateur avait eu l'idée d'associer le gros-plan d'un œil tranché avec une lune voilée d'un rideau de nuage, cela aurait été un gag. Dans *Un chien andalou* de Luis Bunuel,[60] même si la logique absurde est intacte, on est plutôt du côté d'une étrangeté où l'ironie côtoie l'angoisse. Il faut souligner ici la place de la lune associée directement à l'œil dans le montage.

On avait déjà pu voir la force expressive d'un plan de l'astre lunaire dans *La loi des montagnes* (*Blind husbands*) d'Erich von Stroheim, personnage dont le monocle est d'ailleurs une autre particularité oculaire frappante. En même temps, il s'agit de réseaux de relations qu'il serait vain - facile en même temps que faible - d'interpréter. On risquerait d'annuler l'effet d'étrangeté des raccords. Ce que l'on peut essayer de dégager par contre, c'est le système mis en place par ces auteurs qui semble reposer sur un imaginaire voisin.

Le gain du monocle est celui d'un œil de verre. La cécité est la menace des organes humains, alors que le personnage joué par Erich von Stroheim - rictus aux dents acérées et regard vitreux - règne souverainement sur l'animalité. La joie sauvage qu'il affiche dans la séduction nocturne des épouses esseulées laisse imaginer que les yeux des maris sont pour lui des " *friandises cannibales* " [61].

Ce que l'on remarque par rapport à l'organe de la vision et à sa perforation, ce sont les occurrences multiples qu'il revêt dans des œuvres assez éloignées les unes des autres. On a

---

[59] " *L'idéologie crée des problèmes tels que la violence et le crime, qui se trouvent chargés de leur propre dynamique, et deviennent des problèmes pratiques. De cette manière les gigantesques fantasmes de l'idéologie sont étayés par le sens commun pratique ; nous ne mourrons pas pour notre pays tous les jours nous faisons des achats et ne voulons pas qu'on nous vole sur le chemin des magasins. Mais le sens commun ne peut pas expliquer les paradoxes de notre vie, et le comportement humain le déroute. Les gens du sens commun et de la pratique ne sont pas préparés à affronter les choses qui ne tournent plus rond, ils ne comprennent pas ; et ainsi quelle que soit la crise, ils tombent immédiatement dans les failles les plus dangereuses de l'idéologie. Les gens du sens commun sont au fond des fanatiques.* "

Bond (Edward), préface à l'édition de *Coffee*, éditions Methuen Modern Plays, Londres, 1995.

[60] Bunuel (Luis), *Un chien andalou*, court-métrage, noir et blanc muet, 1925.

[61] Bataille (Georges), *Dictionnaire critique*, éditions l'écarlate, Orléans, 1970. P. 51.

déjà vu les ovaires tailladées dans le roman de Michel Houellebecq, conséquence imaginaire d'une substitution mentale entre les organes génitaux mâles et femelles. On peut encore accentuer l'aspect anatomique par la radicalisation d'une proximité homme-animal. La bestialité, il faut la chercher dans les organes (" *éventrements suivis " de perte et fracas ", c'est-à-dire d'une cataracte de boyaux* " [62]).

Georges Bataille dans *Histoire de l'œil* évoque le rayonnement solaire d'une corrida à Séville en soulignant l'atmosphère d'irréalité que cela donne à la scène. Il décrit la mort accidentelle d'un jeune torero espagnol - au moment précis où la corne du taureau - " *monstre solaire* " - pénètre dans son œil droit et traverse la tête. Accident qui déclenche chez la jeune amie du narrateur un orgasme violent (lié également, il faut le signaler, à l'introduction synchrone d'un testicule animal dans son vagin).

> " *Ce qui suivit eut lieu sans transition, et même apparemment sans lien, non que les choses ne fussent liées, mais je les vis comme un absent.* [...]
> *Un testicule blanc de taureau avait pénétré la chair " rose et noire " de Simone; un œil était sorti de la tête du jeune homme.* " [63]

Les coïncidences d'images sont organisées ici autour de similitudes anatomiques rigoureuses et absurdes à la fois. Pour mieux comprendre les correspondances formelles qui sont faites par rapport aux glandes génitales, on peut revenir à *L'âge d'homme* de Michel Leiris. Dans le chapitre intitulé *Yeux crevés*, il explique un jeu auquel il a participé enfant et qui consiste à " crever l'œil de quelqu'un ". Le patient, qui a les yeux bandés, doit avancer son doigt en direction de la victime, munie d'un coquetier rempli de mie de pain mouillée et qu'elle tient à hauteur du regard. Celle-ci doit pousser des cris de douleur au moment où le doigt pénètre la matière humide.

L'auteur insiste sur l'horreur qu'il a gardée de cette expérience. Il parle ensuite - sans lien de cause à effet, mais dans une succession immédiate qui fait coïncider deux sensations - de la " *mucosité* " de l'organe féminin.

> " *Aujourd'hui, j'ai couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale ou comme une blessure, pas moins attirante en cela, mais dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant, muqueux, contaminé.* " [64]

L'accent est mis dans ce passage à la fois sur la sensation liée à la pénétration mais

---

[62] Bataille (Georges), *Histoire de l'œil*, éditions 10/18, Paris 1967. P. 149.

[63] Bataille (Georges), *Histoire de l'œil*, éditions 10/18, Paris 1967. P. 149, 151.

[64] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 79.

aussi sur la forme de l'organe. Cette association répulsive de la blessure et du vagin correspond chez Michel Leiris à un regard tragique sur les êtres, une conscience du malheur. Chez Bataille, l'assimilation monstrueuse de l'homme aux " animaux obscènes " du rite tauromachique renvoie à ce qu'il appelle lui-même " *l'expérience des limites* ".

> " *Pour aller au bout de l'extase où nous nous perdons dans la jouissance, nous devons toujours en poser l'immédiate limite : non seulement la douleur des autres ou la mienne propre, approchant du moment où l'horreur me soulèvera, peut me faire parvenir à l'état de joie glissant au délire, mais il n'est pas de forme de répugnance dont je ne discerne l'affinité avec le désir*." [65]

On est assez proches de la valeur discriminatoire accordée aux signes dans *No sex last night* (on pourrait d'ailleurs rapprocher le traitement baigné d'irréalité de Séville dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille avec celui de Las Vegas dans le film de Sophie Calle et Greg Shephard). Même si les signes eux-mêmes n'ont rien de commun dans leur aspect manifeste (et que l'une des scènes se passe le jour alors que l'autre est nocturne).

Cette expérience-là est celle du " *tranchant* ". Georges Bataille la rapproche encore une fois de l'œil et cite le fameux gros-plan dans *Un chien andalou*.

> " *Si Bunuel lui-même après la prise de vue de l'œil tranché est resté huit jours malade (il dut d'autre part tourner la scène des cadavres d'ânes dans une atmosphère pestilentielle) comment ne pas voir combien l'horreur est fascinante et aussi qu'elle est seule assez brutale pour briser ce qui étouffe.* "[66]

Même si le film de Sophie Calle et Greg Shephard est bien loin de ces correspondances anatomiques entre organes visuels, génitaux (interne et externe), astres solaire et lunaire, ce qui relie ces systèmes entre eux, c'est cette joie suscitée par l'horreur. Il ne s'agit nullement de complaisance mais plutôt d'un rapport d'extrêmes (le " *tranchant* ").

Et plutôt que *No sex last night*, on peut évoquer la série de photographies intitulée *Le strip-tease*, dans lequel Sophie Calle se dénude dans une baraque foraine à Pigalle. Son numéro d'effeuillage est scruté attentivement par des regards avides, comme en témoignent les clichés qui ont été pris. Ainsi se déroule une autre histoire d'œil que la strip-teaseuse occasionnelle choisit de clore à sa manière.

> " *Le 8 janvier 1981, une de mes collègues, à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la roulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne*

[65] Bataille (Georges), Préface de *Madame Edwarda*, éditions 10/18, Paris, 1979. P. 15.

[66] Bataille (Georges), *Dictionnaire critique* (chapitre sur " l'œil "), éditions l'écarlate, Orléans, 1970. P. 52.

après avoir tenté de me crever les yeux avec. Je perdis connaissance. ” [67]

L'événement rituel - *happening* - s'achève invariablement sur une perte de connaissance. C'est à ce moment qu'interviennent les images, intuitions informes nourries de croisements entre des éléments éloignés. C'est la capacité à suspendre le savoir par ces images inédites (qui se doivent d'être des actes), qui produit cette expérience risquée des extrêmes. Le “ *tranchant* ”, pour Georges Bataille, est en quelque sorte une infirmité de la pensée. Michel Leiris préfèrera parler d'“ *authenticité* ” dans une perspective peut-être encore plus brutale, comme on va le voir par la suite. Le *nonsense*, enfin, est cet écart absurde et pathétique qui se joue de manière organique - et cérébrale - à l'image de la contracture musculaire intense pouvant amener certaines femmes à l'orgasme au cours d'une corrida qui tient ses promesses.

[67] Calle (Sophie), *Le strip-tease* (doubles jeux livre III), actes sud, Paris, 1998. P. 43.

La corrida 2. (Matador).

Ces femmes, celles qui jouissent à la vue du sang, Michel Leiris dans *L'âge d'homme*, les assimile à Judith " *héroïne deux et trois fois terrible parce que, d'abord veuve, elle devient ensuite meurtrière et meurtrière de l'homme avec qui l'instant d'avant elle a couché.* "[68] Cette image biblique de femme criminelle, hautaine et froide semble attirer passionnément l'auteur. Celui-ci insiste, dans le récit de ses souvenirs, sur les images de femmes dangereuses. Il évoque notamment une toile du peintre Lucas Cranach intitulée *Lucrèce et Judith*, exposée à la galerie de peinture de Dresde.

> " *Ce furent bien moins les qualités " fines et légères " du peintre qui me frappèrent, que l'érotisme - pour moi tout à fait extraordinaire - dont sont nimbées les deux figures. La beauté du ou des modèles, les deux nus, traités en effet avec une délicatesse extrême, le caractère antique des deux scènes, et surtout leur côté profondément cruel (plus net encore du fait de leur rapprochement) tout concourt, à mes yeux, à rendre ce tableau très particulièrement suggestif, le type même de la peinture à se pâmer devant.* "[69]

Il y a peut-être alors quelque chose d'exclusivement masculin dans le fait d'associer l'érotisme à la cruauté (de la même manière que le sexe et l'humour pour les femmes). Dans la quasi-totalité de *No sex last night* - jusqu'à l'épilogue -, on a l'impression que Greg Shephard développe et entretient un fantasme de supériorité féminine agressive. Il fait par exemple cette réflexion à Sophie Calle, " *J'aime quand tu es forte.* " Ce à quoi celle-ci répond par une question : " *Forte plutôt que fragile ?* "

Il semble que les faiblesses féminines soient des tares dans toute tentative de séduction. Les hommes préfèrent se représenter des statues froides et dures. On pense alors à un autre personnage mythique : Don Juan. Sophie Calle et Greg Shephard choisissent d'accompagner certaines séquences nocturnes par l'opéra homonyme de Mozart. La française commente le choix musical par ces mots : " *Il ne connaît pas Dom Juan. Peut-être que s'il ne passait pas son temps à lire ses bouquins sur les vitamines ou ses manuels du style : comment écrire un bon script, il en saurait plus sur Mozart.*" A ce moment du film, Sophie Calle est encore dans la course au mariage, elle opère un jeu de séduction redoutable (digne d'une Judith).

---

[68] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 87.

[69] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 54.

Dans la pièce de Molière,[70] quand la Statue du Commandeur entraîne le héros vers la mort, on assiste à un véritable cauchemar théâtral.

> " *Don Juan (le " grand seigneur méchant homme ", dont la grandeur est portée à son paroxysme par la terrifiante apparition de la Statue du Commandeur, blanche comme plâtre et dure comme l'antiquité, au milieu des éclairs).* " [71]

Cette apparition de la Statue sur un plateau de théâtre est un événement difficile à appréhender, à la frontière du kitsch et du tragique. Pour que la terreur opère, il faut un travail de mise en scène très rusé. La fonction de la Statue est celle d'un renversement, d'une rupture de ton en même temps qu'une figuration particulière d'un cheminement solennel vers la mort. Si l'on considère la pièce dans son ensemble, ce qui est frappant c'est la juxtaposition effectuée par Molière de scènes de comédie - reposant en partie sur le personnage du valet, Sganarelle - avec des ressorts tragiques sans que cela paraisse artificiel. Il y a dans cette coexistence de la tragédie et du drame un mélange qui s'apparente à celui du burlesque et du masochisme.

On retrouve un petit peu ce croisement contre-nature dans *La mort et le médecin* (sous-titré *Le style enfantin*), une comédie théâtrale de Jean Tardieu à mi-chemin entre la farce et l'étrange. Et dans le même ordre d'idées, on trouve également une statue qui parle en ouverture de *La vénus à la fourrure* de Léopold von Sacher-Masoch. Si l'on évoque ici ces trois apparitions, c'est qu'elles ont été pensées par des esprits masculins et, à ce titre, sont assez proches de la conclusion en voix off de Greg Shephard dans l'épilogue de *No sex last night*.

La mort et le médecin de Jean Tardieu est une pièce de théâtre dont la structure et surtout le dénouement sont pensés sur le modèle de la tragédie (même si c'est sur un mode parodique). Dans une note à l'attention des lecteurs, la comédie est présentée comme ayant été écrite par un enfant de huit ou neuf ans, avec toutes les naïvetés - et les intuitions - propres à son jeune âge. Les principaux rôles sont interprétés par ses parents et deux de leurs amis. La question posée par l'auteur est " *que vaut-il mieux pour des acteurs : jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf ?* " [72]

L'histoire met en scène l'adultère de monsieur qui trompe madame, son épouse, avec une femme rencontrée par hasard, la dame du métro. Persuadée que monsieur est malade, sa

---

[70] Molière, *Dom Juan*, éditions classiques Larousse, Paris, 1994.

[71] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 66.

[72] Tardieu (Jean), *La comédie de la comédie*, éditions folio, Paris, 1990. P.71.

femme fait appel à un médecin. Au cours d'un repas où tous les personnages sont réunis, le mari de plus en plus mal en point, fait un enfant à la dame du métro et guérit sur le champ. Celle-ci déclare alors sans transition qu'elle est la Mort et qu'elle va revenir chercher son amant pour l'emmener définitivement avec elle. Monsieur se recouche, de nouveau malade. Pendant le laps de temps où la Mort est absente, madame imagine un stratagème pour inverser les rôles entre le médecin et son mari. Ainsi, quand la Mort revient pour accomplir son office, c'est le représentant du corps médical qui part avec elle. Monsieur et madame sont de nouveau réunis. La femme clôt la représentation en attribuant à son époux les tâches ménagères de la maison.

Il est peu probable que Jean Tardieu ait pensé à Molière en écrivant sa pièce. Même si celle-ci ressemble étrangement, dans le dénouement - avec l'irruption de la mort personnifiée -, à *Dom Juan*. Ce qui est plus vraisemblable, c'est que l'auteur se soit appuyé sur un ressort tragique classique pour la conception d'une comédie échevelée. Le plus troublant est cependant la répétition du rôle similaire attribué aux rapports épouses-amantes dans les œuvres que nous avons évoqué.

Sophie Calle et Hannah dans *No sex last night*, madame et la dame du métro dans *La mort et le médecin,* ainsi qu'Elvire et la Statue du Commandeur dans *Dom Juan* - même si la Statue est celle du père défunt -, sont trois personnifications singulières du couple Lucrèce et Judith : l'épouse bafouée et l'amante meurtrière. La mise en relation de ces deux figures mythiques confère à la tromperie et à la duplicité un rôle structurant. La souffrance, la douleur et l'érotisme qui est mis en scène dans ces œuvres est une anticipation de la mort. Il faut entendre “ anticipation ” en tant qu'accélération, projection dans l'absurdité de l'arrêt de la vie en même temps que conjuration impossible et grotesque (le suicide, manière désespérée de prendre la mort de vitesse pour échapper à l'angoisse de l'attente, en est peut-être alors le cas plus extrême).

Lucrèce.

“ *Il en résulte que, pratiquement, si la femme avec laquelle je vis ne m'inspire pas une sainte terreur (j'écris “ sainte ” parce qu'ici intervient nettement la notion du sacré) je tends à remplacer cette terreur absente par la pitié;* [...] ”[73]

La femme qui n'inspire aucune crainte à l'homme appelle des sentiments peu

[73] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 150.

passionnés. Elle s'engage dans un martyr moral sans fin. L'amant qui, rêvant de Judith, s'aperçoit qu'il vit avec Lucrèce est terriblement infériorisé par un tel échec (même s'il est purement imaginaire). C'est en partie dans cette situation horriblement dégradante et paranoïaque que prend naissance ce que l'on nomme le croisement du burlesque et du masochisme.

> " [...] *je suis toujours obscurément porté à provoquer en moi la pitié pour la femme en question par des moyens artificiels, à l'aide d'une sorte de déchirement moral que je cherche à introduire au sein de la vie quotidienne, tentant de la changer un peu, grâce à ces affres répétées, en un " radeau de la méduse " où se lamentent et se dévorent une poignée d'affamés.* " [74]

La mort et le médecin de Jean Tardieu est un peu l'histoire de la reconquête par l'épouse trahie d'une cruauté érotique dont la mort - le personnage aussi bien que l'arrêt du rythme cardiaque - est le condensé ultime.

On peut évoquer alors, pour fixer cet aspect du problème, la scène de rêve au début du roman fétichiste *La vénus à la fourrure*. Ce songe expose le problème principal de l'histoire par un dialogue entre une statue de marbre - Vénus en personne - et l'ami du narrateur. La déesse de l'amour donne une leçon d'Antiquité en même temps qu'elle définit la sensualité.

> " [...] *l'éternelle nostalgie du pur paganisme est chez vous toujours intense et jamais satisfaite. Car l'amour en tant que joie parfaite et sérénité divine ne vaut rien pour vous, hommes modernes, fils de la réflexion. C'est pour vous un désastre. Dès que vous voulez être naturels, vous devenez grossiers.*[...]
> *La nature a livré l'homme à la femme grâce à la passion, et la femme qui ne sait faire de lui son humble sujet, son esclave, oui, son jouet, pour enfin le trahir en riant, celle-là n'est guère avisée.* " [75]

Il y a un véritable bonheur de ces auteurs à se projeter dans une perspective tragique, résultat d'un goût immodéré pour l'Antiquité. Soulignons que c'est du genre masculin qu'émane cette sensibilité aiguë. Le fantasme de trahison et d'abandon de la femme aimée chez Sacher-Masoch est, en l'occurrence à la limite de la sensiblerie un peu mièvre (celle-là même que l'on peut trouver dans les films romantiques de Leos Carax).[76] Ce qui est plus

---

[74] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 151.

[75] Sacher-Masoch (Leopold von), *La vénus à la fourrure*, éditions mille et une nuit, Paris, 1999. P. 11, 12.

[76] Et puisqu'on parlait précédemment de substitutions d'organes, précisons la fréquence de l'hystérie masculine dans les oeuvres étudiées. A croire que l'utérus (si l'on s'en tient à l'étymologie) est la chose du monde la mieux partagée.

intéressant c'est le discours de la déesse à l'homme qui rêve (référence possible au genre tragique grec, où les questions humaines attendent des réponses divines). Vénus caractérise les êtres terrestres par leur propension au désastre, véritable industrie de l'échec. Cela est particulièrement sensible dans l'érotisme qu'elle considère comme un terrain de vérité. La volonté de ritualiser la mort dans l'érotisme est peut-être alors de nouveau une manière de diminuer l'angoisse de l'attente et du décompte en répétant - tels des comédiens - la scène finale et son dénouement tragique.

" L'âge du méli-mélo ".

Dans *L'âge d'homme*, Michel Leiris se souvient d'un livre illustré de son enfance où étaient représentés par des couleurs les différents âges de la vie. Deux teintes l'ont profondément marqué, celle du " *méli-mélo* " (l'enfance), et celle de " *marrons cuits* " (" *deux ivrognes mâles d'une quarantaine d'années* "). Il ne lui reste en mémoire que ces deux stades de la maturation progressive de l'homme. Il rappelle toutefois son impatience d'enfant à vouloir passer de " *l'âge du méli-mélo* " à la case suivante de son livre d'images. S'identifiant à l'amant décapité par Judith, il présente alors le problème de son ouvrage de la manière suivante, " *comment le héros - c'est-à-dire Holopherne - passe tant bien que mal (et plutôt mal que bien) du chaos miraculeux de l'enfance à l'ordre féroce de la virilité.* " [77]

Ce témoignage qu'il associe à la vieillesse et à la mort ne manque pas d'une certaine drôlerie. Ne serait-ce que par l'évocation des " *marrons cuits* " qui est une image relativement comique si on la rapporte à l'usage commun. Dire en pensant à la mort : *les marrons sont cuits*, il fallait y penser. Un peu plus loin Michel Leiris poursuit sa description de la déchéance en des termes tout aussi décalés.

> " *J'ai passé par un certain nombre de ces couleurs, y compris, bien avant quarante ans, celle des " marrons cuits ".* [...] *Mais ainsi les choses se font et se défont : je demeure encastré dans ces Ages de la Vie et j'ai de moins en moins l'espoir d'échapper à leur cadre (au moins de par ma volonté), enchâssé que je suis dans leur boiserie rectangulaire, telle une mauvaise daguerréotypie couverte çà et là de tâches de moisissures irisées sur les bords et pareilles aux teintes d'arc-en-ciel que la décomposition peint aux visages des noyés.* " [78]

---

[77] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 40.

[78] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973. P. 33.

On revient à cette sensation de piège que l'on évoquait en introduction au sujet des installations de Bruce Nauman. L'âge d'homme selon Michel Leiris n'est qu'une mauvaise daguerréotypie moisie. Description qui rappelle fortement la typologie de la grimace accomplie par Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit*.

> “ *Comme on devient de plus en plus laid et répugnant à ce jeu-là en vieillissant, on ne peut même plus la dissimuler sa peine, sa faillite, on finit par en avoir plein la figure de cette sale grimace qui met des vingt ans, des trente ans et davantage à vous remonter enfin du ventre sur la face.* ” [79]

Dans *L'âge d'homme* toutefois, l'axe privilégié dans le passage en revue des différents âges de la vie, est la sexualité. Et même plus précisément, comme le souligne l'auteur, “ *l'ordre féroce de la virilité* ”. Ce qui implique pour le coup un point de vue exclusivement masculin. On peut alors envisager à la lumière de cet ouvrage un renversement du récit dans la dernière partie de *No sex last night*, où la révélation de la trahison maladroite de Greg Shephard en fait subitement le personnage central. Alors que tout le film est littéralement “ conduit ” par le décalage humoristique de Sophie Calle, la faille finale, la rupture, est l'œuvre malheureuse du mari. La “ bonne épouse ”, cessant d'incarner le fantasme masculin d'une Judith burlesque, est bafouée par l'irruption d'une nouvelle femme (“ Hannah ”) dont l'irréalité est irrésistible pour ce qu'il reste d'Holopherne en Greg Shephard.

A la fin du film en effet, les réalisateurs donnent chacun une conclusion personnelle au film. Sophie Calle raconte la trahison au spectateur en évoquant la découverte des lettres d'amour adressées à H. “ *Je réalise que toute cette année nous avons été trois. J'ai dû fouiller pour le découvrir. Il a continué à se mordre, à me mentir.* ” Cette réflexion fait écho à l'ouverture du film où Greg Shephard prend justement comme résolutions pour la nouvelle année d'arrêter de mentir et de se mordre. On apprend par la suite qu'il a un tic nerveux qui consiste à se ronger les mains. Dans un gros-plan, on les voit couvertes de cicatrices.

Paradoxalement, la conclusion de Greg porte sur l'authenticité. Il affirme que pour une fois, il a tenté de “ *raconter une histoire avec honnêteté* ”. Il reconnaît ainsi implicitement sa trahison (même s'il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'un procès mais d'un film). La forme que prend la confession finale de Greg Shephard - dire la vérité - ressemble à s'y méprendre à celle revendiquée par Michel Leiris dans *De la littérature considérée comme une tauromachie.*

> “ *Entre tant de romans autobiographiques, journaux intimes, souvenirs,*

---

[79] Céline (Louis-Ferdinand), *Voyage au bout de la nuit*, éditions Folio, Paris, 1984. P. 271, 272.

confessions, qui connaissent depuis quelques années une vogue si extraordinaire (comme si, de l'oeuvre littéraire, on négligeait ce qui est création *pour ne plus l'envisager que sous l'angle de* l'expression *et regarder, plutôt que l'objet fabriqué, l'homme qui se cache - ou se montre - derrière),* L'âge d'homme *vient donc se proposer, sans que son auteur veuille se prévaloir d'autre chose que d'avoir tenté de parler de lui-même avec le maximum de lucidité et de sincérité.* " [80]

Entreprise risquée s'il en est, que l'auteur compare aux passes du torero dans l'arène, parler de soi est problématique dès que cela doit se faire selon une exigence stricte d'authenticité. L'objectif est de considérer la littérature non comme un exercice esthétique stérile mais comme un engagement entier de l'artiste, l'écriture devient un acte.

" *Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen - grossier sans doute, mais qu'il livre à d'autres en espérant le voir amender - d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire.* " [81]

Choisir la sexualité rajoute à la difficulté d'être honnête puisque s'il y a un domaine dans lequel le mensonge règne en maître, c'est bien celui-là. On peut voir par contre comment, dans d'autres productions artistiques, - on pense ici au domaine du cinéma - l'approche de Michel Leiris a été totalement dévoyée. Notamment le contresens communément effectué dans l'utilisation du biographique. On peut citer la caricature grossière que livre par exemple la notion de " film d'auteur " au cinéma (malgré tout ce qu'elle a pu apporter de novateur dans les années 60).

Pourtant, Leiris met en garde le lecteur dans son texte quand il souligne la primauté de la création (" *l'objet fabriqué* ") sur l'expression (" *l'homme qui se cache* "). La manipulation inhérente à cette notion d'auteur consiste à remplacer l'authenticité par la complaisance (dont le glissement du drame au mélodrame pourrait être diagnostiqué comme symptôme. Penser aux séquences dialoguées dans les films d'Olivier Assayas). Le plus écœurant dans ces films est la revendication roublarde d'une vérité - qu'elle concerne les personnages ou l'intrigue - à travers un naturalisme constipé qui n'a absolument rien d'authentique justement. On assiste à une dégénérescence - qui s'ignore certainement - des objectifs ambitieux fixés par Michel

[80] Leiris (Michel), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éditions folio, Paris, 1973. P. 10.

[81] Leiris (Michel), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éditions folio, Paris, 1973. P.10.

Leiris dans son texte. L’erreur est peut-être dans ce cas de vouloir fictionner les faits en grossissant le trait, en rajoutant des éléments accusateurs et en justifiant des événements complexes par la psychologie des personnages. En faisant cela, on néglige le pouvoir de fascination que peut exercer l’ordinaire et ses manifestations pour peu que l’on s’y intéresse avec des enjeux qui ne sont pas ceux de l’auto-promotion, de la mise en avant.

L’adhésion éphémère de Michel Leiris au surréalisme reposait d’ailleurs en partie sur certaines déclarations d’intentions du groupe qu’il avait faites siennes.

> “ *Réceptivité à l’égard de ce qui apparaît comme nous étant donné sans que nous l’ayons cherché,* [...] *répugnance à l’égard de tout ce qui est transposition ou arrangement c’est-à-dire compromis fallacieux entre les faits réels et les produits purs de l’imagination, nécessité de mettre les pieds dans le plat* [...] ” [82]

En même temps qu’il parle de littérature, on ne peut s’empêcher de voir malgré tout une définition idéale du cinéma. Quand il parle de “ *réceptivité* ” et de “ *ce qui apparaît comme nous étant donné* ”, on pense à l’objectivité de la prise de vue photographique et à sa prise en charge par un cinéaste-réceptacle attentif à des événements plastiques qui agencés dans un certain ordre produisent une histoire singulière.

Dans *No sex last night*, cette règle d’authenticité - servie de manière stricte - donne lieu à une œuvre vertigineuse, à la frontière du document d’époque et de l’art.

> “ *Ce parti-pris de réalisme - non pas feint comme dans l’ordinaire des romans, mais positif (puisqu’il s’agissait exclusivement de choses vécues et présentées sans le moindre travestissement) - m’était non seulement imposé par la nature de ce que je me proposais (faire le point en moi-même et me dévoiler publiquement) mais répondait aussi à une exigence esthétique : ne parler que de ce que je connaissais par expérience et qui me touchait du plus près, pour que fût assurée à chacune de mes phrases une densité particulière, une plénitude émouvante, en d’autres termes : la qualité propre à ce qu’on dit “ authentique ”.* ” [83]

Toute l’élégance de cette approche suppose, dans le cas du cinéma, de parvenir à concilier un dispositif technique visant à produire de l’illusion avec une exigence de sincérité. Cette contradiction, qui peut sembler insurmontable, repose sur un problème de point de vue.

---

[82] Leiris (Michel), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éditions folio, Paris, 1973. P. 15

[83] Leiris (Michel), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éditions folio, Paris, 1973. P.16.

L'équilibre fragile de l'œuvre est en effet constamment menacé par la complaisance - la contemplation - et la fermeture sur soi. Contresens total puisque la grande tâche que s'assignent ces artistes est justement une ouverture sur les autres. “ [...] *l'activité littéraire, dans ce qu'elle a de spécifique en tant que discipline de l'esprit, ne peut avoir d'autre justification que de* mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui [...] ” [84]

Le problème que pose alors l'originalité de cette démarche dans le domaine du cinéma est celui de l'énonciation puisque le “ je ” littéraire, en effet, n'a pas d'équivalent filmique. Sophie Calle avait plus ou moins résolu cette question dans ses travaux photographiques en ajoutant du texte aux images. Toutefois, ce qui se produit dans cette adjonction n'est nullement de l'ordre d'un gain en subjectivité. L'image garde coûte que coûte sa singularité impersonnelle. Il est très compliqué, voire impossible, en observant ces photographies de savoir qu'elles sont de Sophie Calle. Ce n'est qu'à travers le collage texte-image, que s'impose une singularité artistique, la production d'un sens.

Si l'on étend cette constatation au cinéma, on peut dire que c'est le montage qui détermine le style. S'il y a une opération par laquelle intervient la subjectivité - l'authenticité selon Michel Leiris - c'est bien celle de l'assemblage du film. La réceptivité du cinéaste passe par la sélection et la mise en forme des rushes audiovisuels entre eux. Quand Sophie Calle déclare qu'avec Greg Shephard ils ont tournés sans savoir quel serait le film qu'ils obtiendraient, on peut supposer qu'elle fait allusion à ce problème d'énonciation. C'est-à-dire que leur problème principal était d'arriver à déterminer sous quelle forme ils allaient impliquer un “ je ” cinématographique (“ *l'ombre d'une corne de taureau* ”, Michel Leiris).

Le cinéaste soviétique Lev Kouléchov a, pour sa part, édifié sa théorie de l'art du cinéma en se basant sur des expériences de montage. Il attribuait à cette opération un pouvoir de suggestion immense qu'il corroborait systématiquement par sa pratique des images. Grand admirateur de Charles Chaplin, sa conception de la direction d'acteurs par exemple passait par une conscience aiguë du découpage en plans pour des actions humaines simples. “ *En apprenant à construire le mouvement face à la caméra, nous nous heurtons à l'étape suivante, essentielle dans la construction du film : le montage.* ” [85] Il fut l'un des premiers à affirmer que ce qui est expressif au cinéma, ce n'est pas la fantaisie apparente d'une action, mais son articulation en images découpées. Ceci implique au niveau du discours que c'est la

[84]Leiris (Michel), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éditions folio, Paris, 1973. P. 21.

[85] Kouléchov (Lev), *Vers une théorie de l'acteur*, éditions l'âge d'homme, Lausanne, 1994. P. 17.

confrontation des plans entre eux qui produit le style et non l'objet représenté.

Kouléchov fit une expérience un jour avec des rushes documentaires qui n'étaient pas de lui et qu'il essaya d'assembler de plusieurs manières différentes pour démontrer les possibilités multiples du montage au cinéma (et par là-même la diversité infinie des points de vue pour un maître d'œuvre unique). Il raconte ainsi comment après de nombreuses heures de recherches il n'a pu aboutir qu'à un seul résultat qui lui convenait. Ce que cette expérience prouve, c'est bien le caractère essentiellement subjectif de l'assemblage des signes cinématographiques entre eux. Le mode d'intervention d'une parole qui se veut personnelle passe par un travail extrêmement précis sur le montage du film. Rappelons de nouveau les neuf mois nécessaires au couple Calle-Shephard pour organiser leurs images en un ensemble cohérent.

Où suis-je ?

On a vu dans le premier volet sur la corrida, la joie suscitée par l'horreur de la tuerie. On peut reprendre l'étude à cet endroit en reliant le mouvement de l'acte érotique au sentiment du malheur.

> " *Il me serait impossible de faire l'amour si, accomplissant cet acte, je le considérais autrement que comme stérile et sans rien de commun avec l'instinct humain de féconder. J'en arrive à penser que l'amour et la mort - engendrer et se défaire, ce qui revient au même - sont pour moi choses si proches que toute idée de joie charnelle ne me touche qu'accompagnée d'une terreur superstitieuse, comme si les gestes de l'amour, en même temps qu'ils amènent ma vie en son point le plus intense, ne devaient que me porter malheur.* " [86]

L'histoire racontée dans *No sex last night* est conçue comme une suite d'accidents évités de justesse par les deux protagonistes principaux pendant tout leur voyage en voiture, jusqu'à la catastrophe finale (qui couve pendant tout le film). Ce parcours ressemble de nouveau fortement à celui de la tauromachie. Le sentiment que l'on éprouve pendant la projection et qui finit par arriver est celui d'une fatalité désastreuse, comme si la plénitude amoureuse des amants dépendait de la conviction, dans l'esprit du spectateur, qu'il y a quelque chose d'irrémédiablement vicié - un secret qui guette - dans leur avenir proche.

[86] Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, folio, Paris, 1973. P. 26-27.

Intuition confirmée par la découverte des lettres d'amour que Greg a écrit à une autre femme alors qu'il s'était uni à Sophie par les liens " sacrés " du mariage. Ainsi, il n'y a pas de beauté parfaite sans faillite, sans l'accomplissement d'une menace dont l'attente constitue une partie de l'excitation. Si l'on doit parler de masochisme, c'est bien à cet endroit.

Michel Leiris dans *Miroir de la tauromachie* étend cette conception à l'érotisme : " *art tragique où tout repose sur un gauchissement* ".[87] C'est dans ce domaine particulier que s'exprime le plus une circulation douloureuse d'un extrême à l'autre, "[...] *jusqu'au niveau d'une plénitude porteuse de sa propre torture et de sa propre dérision.* "[88] Il situe cet état comme un point de tangence au monde et à soi-même. C'est l'impossibilité d'une fusion totale des amants qui crée ce décalage infime, " *la présence d'une faille, d'une marge d'en deçà entre la courbe qui mènerait au point de tangence idéale et la courbe légèrement déviée que suivent les amants humains.* " [89]

L'art tauromachique confronté à cette description de l'érotisme est un révélateur, un miroir de ce point de tangence. Les passes du torero sont l'expression ritualisée de cette faille mortelle. La dramaturgie dans *No sex last night* est basée sur le pari du prolongement de l'histoire d'amour accompagné par la présence invisible d'un dénouement inéluctable. Le matador en jouant sa vie, donne une réalité à des lieux " *où l'on se sent tangent au monde et à soi-même.* " [90] Le point de vue de Greg Shephard, exprimé explicitement à la fin du film, se révèle être un éclairage rétrospectif sur le projet artistique des amants.

> " *Je n'ai jamais essayé si fort de réussir une relation et de la gâcher en même temps. Maintenant je vis un dilemme. J'aime Sophie, mais j'envoie des lettres d'amour à une autre.* [...] *Je n'ai jamais compris qu'on soit touché par moi car je n'étais jamais vraiment là.* [...] *Aujourd'hui, j'ai l'opportunité de faire enfin ce que j'ai toujours voulu faire : essayer de raconter une histoire avec honnêteté.* " [91]

De " *l'âge du méli-mélo* " à celui de " *marrons cuits* " la transition est imperceptible (c'est d'ailleurs ce qui en fait toute l'horreur). L'œil (le point de vue) permet de suspendre un temps singulier, dramatique. Le matador dans l'arène incapable de distinguer son environnement, joue voluptueusement avec la mort. Il est dans un flou momentané. Jusqu'à

[87] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, fata morgana, Paris, 1981. P. 57.

[88] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, fata morgana, Paris, 1981. P.67.

[89] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, fata morgana, Paris, 1981. P. 52.

[90] Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, fata morgana, Paris, 1981. P. 66.

[91] Calle (Sophie) Shephard (Greg), *No sex last night*, long-métrage, couleur, Etats-Unis, 1992.

la mise à mort après laquelle l'œil recontextualise subitement le corps dans son milieu. C'est cette absence passagère, ce fléchissement sensuel, qui est peut-être alors une condition fondamentale de la beauté.

Conclusion.

“ *Seule des insectes avec les larves d’odonates, elle* [la mante religieuse] *a comme l’homme la faculté de tourner la tête pour suivre des yeux ce qui a fixé son attention. Il n’en faut peut-être pas plus pour expliquer l’attribution du mauvais oeil à ces bestioles. Les autres ne peuvent que voir, celles-ci peuvent regarder.* [...]
Aussi se rallie t-on de préférence à la théorie de Raphaël Dubois, ce naturaliste se demande si la mante en décapitant le mâle avant l’accouplement, n’aurait pas pour but d’obtenir, par l’ablation des centres inhibiteurs du cerveau, une meilleure et plus longue exécution des mouvements du coït. Si bien qu’en dernière analyse, ce serait le principe du plaisir qui lui commanderait le meurtre de son amant, dont, par surcroît, elle commence d’absorber le corps pendant l’acte même de l’amour. [...]
D’ailleurs le comportement normal lui-même connaît au moins une caractéristique représentative de la connexion entre la nutrition et la sexualité : la morsure d’amour au moment du coït. Il est à mon avis extrêmement significatif qu’on la constate principalement chez les femmes, qui esquissent ainsi le comportement de la mante religieuse, et surtout chez les filles idiotes ou les femmes de race sauvage, c’est-à-dire là où l’instinct, pour une raison ou pour une autre est moins contrôlé. ” [92]

Loin d’esquisser un rapprochement entre la mante religieuse et la femme, l’objectif de Roger Caillois est de donner du sens à une manifestation naturelle en apparence absurde (le fondement semble t-il de la démarche scientifique). Deux aspects du comportement de l’insecte ont donc retenu son attention. D’une part, la mise à mort du mâle avant l’accouplement suivie de son ingestion progressive par la femelle et d’autre part la constatation complémentaire d’une connexion évidente entre la nutrition et la sexualité. Caillois caractérise l’étrangeté du comportement de l’insecte par le terme de “ *mythe en acte* ” (la femelle carnassière dévore son amant après l’avoir décapité).

Cet idéal scientifique de production du sens est ce qui anime également le travail de recherche sur les œuvres (sans forcément se référer chaque fois à la mythologie). Ainsi la création à sa manière *actionne du sens*. L’agencement des signes doit initier un mouvement

[92] Caillois (Roger), *Le mythe et l’homme*, éditions folio, Paris, 1987. P. 50, 55, 59.

qui n’est pas obligatoirement celui du savoir mais, dans un premier temps, celui de l’intuition. La connaissance intervient postérieurement comme une rationalisation du matériau. Cependant, l’analyse de la production en art est essentielle pour pouvoir avancer aussi bien dans la rigueur théorique que dans l’exigence pratique.

Donner du sens à ce qui n’en a pas à première vue, puisque c’est encore une histoire d’œil, cela revient à “*regarder*” quand “*les autres ne peuvent que voir*”. La légende du “ mauvais œil ” (selon laquelle le regard des jeunes filles paralyse et fixe les hommes) nourrit l’idée d’une particularité féminine dans l’appréhension du milieu (que l’on peut rattacher à la distinction établie entre le “ nonsense ” et le “ sens commun ”).

Dans *No sex last night*, Sophie Calle et son partenaire se fixent dans l’impuissance. Détournant ainsi le concept phallocrate du film d’“ action ”, ils inventent ensemble leur propre genre : le film d’“ inaction ”. Ce qui régit ce mouvement de l’oeuvre - ou plutôt cet immobilisme -, c’est le principe souverain de leur propre plaisir. Roger Caillois insiste, dans sa description des mœurs de la mante religieuse sur cette idée de jouissance égoïste, ce qui est assez inédit pour caractériser le comportement d’un insecte.

Le femelle, “*fille idiote*” ou “*de race sauvage*”, fait de chaque nouvel amant un festin cannibale. Dans le jeu sadique de démembrement progressif qu’elle inflige au mâle, peut-on parler du plaisir de ce dernier à être utilisé comme un objet sexuel qui se mange ? S’il faut voir un “ *mythe en acte* ” dans les mœurs des mantidés, gageons que la relation des amants dans *No sex last night* est alors une perversion de l’inaction (Sophie Calle : “ *Penses-tu que c’est parce que ta vie sexuelle est si intense dans tes rêves qu’elle est si pauvre dans la réalité ?* ”)

Le plaisir des partenaires se nourrit d’une confrontation agressive entre, d’une part le penchant masculin à envisager l’existence sur le mode tragique (Greg Shephard) et d’autre part le point de vue tranchant de l’amante qui scrute l’homme privé de ses moyens (dépourvu de ses qualités). Le corollaire de cette interaction étant donc la joie perverse de Greg Shephard qui trouve dans le rabaissement et l’impuissance la justification de son angoisse.

On peut revenir alors ici sur l’événement scénique final du *Dom Juan* de Molière (puisqu’il y est également question de festin, de pétrification et de plaisir égoïste). Cette résolution tragique appelée de tous ses vœux par le “ *grand seigneur méchant homme* ” laisse penser que celui-ci ne peut se résoudre à vivre sans la promesse - et la concrétisation théâtrale - d’un destin sinistre. Autrement dit, à force de jouer au fantôme, il le devient. La statue du commandeur est l’ultime support d’identification dans l’existence morne et répétitive du séducteur. La ressemblance mimétique qui s’effectue avec la mort est alors une modalité du

passage. La mante religieuse - pour finir en beauté avec cet insecte ravissant - matérialise cette personnification théâtrale de la mort. Le souper avec le commandeur est la figuration d'un fantasme primitif qui lie l'érotisme, le rire et l'angoisse. Cette scène illustre parfaitement la question du burlesque et du masochisme.

> " *Ce fantasme est assez explicitement évoqué par la mante. En effet, outre sa rigidité articulée, qui n'est pas sans faire penser à celle d'une armure ou d'un automate, il est de fait qu'il n'est guère de réactions qu'elle ne soit aussi bien capable d'exécuter décapitée, c'est-à-dire en l'absence de tout centre de représentation et d'activité volontaire : elle peut ainsi, dans ces conditions, marcher, retrouver son équilibre, pratiquer l'autotomie d'un de ses membres menacé, prendre l'attitude spectrale, s'accoupler, pondre, construire l'oothèque et, ce qui est proprement déroutant, tomber, en face d'un danger ou à la suite d'une excitation périphérique, dans une fausse immobilité cadavérique : je m'exprime exprès de cette façon indirecte, tant le langage, me semble t-il, a peine à signifier, et la raison à comprendre, que, morte, la mante puisse simuler la mort.* " [93]

La mante religieuse est décidément une grande actrice burlesque. Arriver à produire (représenter) " la mort après la mort " relève du grand art. Molière, en son temps, avait accompli cet exploit pendant la représentation de la comédie *Le malade imaginaire.*[94] Décédé à l'insu de ses partenaires et du public, sa simulation de la mort fut d'un réalisme frappant (et pour cause !) Cet épisode final devrait nous mettre en garde : quand on joue au fantôme, c'est souvent qu'on l'est déjà. Ce que l'on peut avancer à ce stade de la conclusion, c'est que l'intervention " automatique " du burlesque - dans l'art comme dans la nature - est une construction intuitive à partir d'un objet qui, isolé de son milieu, revêt un caractère tragique. De plus, le mimétisme humain face au danger - environnement hostile - est une représentation théâtrale de l'extinction de la race.

---

[93] Caillois (Roger), *Le mythe et l'homme*, éditions folio, Paris, 1987. P. 74.

[94] Molière, *Le malade imaginaire*, éditions classiques Larousse, Paris, 1994.

Architecture et audiovisuel.

On peut alors revenir sur les oeuvres architecturales de Bruce Nauman pour essayer de caractériser comment l'action - performance - construit du sens dans l'espace. L'émergence du burlesque dans l'art vidéo - notre problème central - est finalement assez comparable à l'intrusion brutale et souvent vexante - pour celui qui en fait les frais - d'un mot d'esprit cinglant dans une conversation ordinaire. Sarcasme érigé, il faut le souligner, en véritable système (possédant ses propres codes et signes distinctifs). Ainsi, les oeuvres que l'on a choisi d'étudier se constituent sur ces mécanismes pervers de pensée où les jeux de langage se déploient dans un espace et un temps accommodés à leur propre mesure. L'utilisation conjointe de l'audiovisuel et de l'architecture consiste ici à extraire du discours usuel des idiosyncrasies ou lieux-communs afin de fondre une idée dans un décor.

Les concepts des édifices imposants de Bruce Nauman par exemple reposent entièrement sur ces décalages signifiants. La modélisation des oeuvres de l'artiste américain semble s'effectuer au moyen d'une utilisation déviante des images du langage usuel. Il prend des formations de mots *au pied de la lettre*.

> " *Dès lors, c'est peut-être en ce sens qu'on peut effectivement parler de comédie, parce que c'est la seule chose qui puisse impliquer le spectateur dans une situation ancrée dans le présent. Manifestement, la tragédie n'est pas la seule alternative à la comédie. Dans une tragédie, le performeur serait hissé au niveau du mythe, de la légende. Dans une pièce dramatique ou mélodramatique, il serait placé à un niveau pouvant donner lieu à une analyse psychologique. Je ne voudrais rien de tout cela. Bien que, encore une fois, cette performance ne cherche pas ouvertement à être une comédie. C'est juste que le choix de la situation y conduit irrémédiablement.* [...]
> *On pourrait établir un lien entre ces mécanismes de pensée et les Marx brothers. Dans* ***A night at the opera****, quand le détective entre dans la pièce et voit Groucho seul à table, alors qu'il sait que les autres sont là, eux aussi, il dit : " Cette table est dressée pour quatre personnes. A quoi, Groucho répond : " Et alors, ce réveil est bien dressé pour sonner à huit heures ". Ce sont des choses comme ça qu'on peut utiliser pour produire du sens.* [...]
> *On quitte la situation immédiate, on s'en éloigne au lieu de l'enfermer dans ses propres limites. C'est peut-être un peu tirer par les cheveux de raisonner en ces termes, mais c'est probablement à cause de ce passage d'un élément*

spatial à quelque chose de l'ordre du temps, du mouvement que je me souviens de cette blague. " [95]

La distinction opérée par Vito Acconci entre la tragédie, le drame et la comédie est particulièrement éclairante. Ce qui motive selon lui la production involontaire de l'effet comique, c'est une volonté " *d'impliquer le spectateur* " dans le présent. Cette injonction temporelle est certainement un ressort essentiel pour l'émotion (et donc, par exemple, pour le rire). Encore une fois, l'accent est mis sur le caractère accidentel du gag. Ce sont peut-être des situations où le public a tout intérêt à rire. De plus, l'exemple des Marx brothers met bien en évidence la complexité du mécanisme de jeu de ces interprètes et les perspectives de mise en scène sur lesquelles on peut " ouvrir " un mot d'esprit comme celui de Groucho.

On peut penser ici aux paradoxes sur lesquels reposent les comédies de Jean Tardieu (auteur brièvement abordé dans le chapitre précédent). Ses pièces de théâtre en effet s'apparentent à des variations musicales où au-delà de l'harmonie, l'objectif principal est l'expérimentation d'un problème technique.

" *Deux autres obsessions me guidaient alors, tant dans ma création poétique que dans mes divers écrits : d'une part la recherche fondamentale des vertus et des limites du langage, d'autre part, le désir de donner parfois une certaine place à la tonalité " humour " (de l'humour comique à l'humour noir) qui m'avait toujours attiré, mais que j'avais jusque-là, laissée au second-plan.* " [96]

Le " théâtre de chambre " de Jean Tardieu - longtemps rattaché abusivement au genre absurde - met des événements scéniques en espace. Dans *Un mot pour un autre*, les personnages d'un vaudeville mondain inversent les significations des mots (" *Mais... mais c'est une transpiration, une vraie transpiration !...* " [97] au lieu de " conspiration ", par exemple). Alors que dans *L'archipel sans nom* [98] ce sont les usages sociaux qui sont redistribués de manière fantaisiste : on baise le pied droit des dames, on crache à table dans un grand récipient en émail ou on fait de la gymnastique en discutant des problèmes de politique intérieure.

Ces deux types d'oeuvres que sont les installations de Bruce Nauman et les comédies de Jean Tardieu sont composées selon une logique associative dominée par l'âpreté et la sécheresse. Dans la déclaration de Tardieu, ce qu'il faut retenir au sujet de l'humour c'est la

---

[95] Acconci (Vito), *Avalanche, Fall* (entretien avec Lisa Bear), 1972. P. 70-77.

[96] Tardieu (Jean), *La comédie du langage*, éditions folio, Paris, 1987. P. 2.

[97] Tardieu (Jean), *La comédie du langage*, éditions folio, Paris, 1987. P. 19.

[98] Tardieu (Jean), *La comédie de la comédie*, éditions folio, Paris, 1987. P. 37-51.

subtile nuance effectuée par l'adverbe " *parfois* " qui vient renforcer nos assertions sur le burlesque. C'est-à-dire, pour reprendre l'idée de l'auteur, que l'humour doit intervenir comme " *tonalité* " et par intermittences au sein de l'action centrale. Le glissement vers le rire est alors purement fortuit et accidentel. On a presque envie de dire qu'il ne doit pas correspondre à une " volonté de l'auteur " (ou tout du moins à une intention délibérée de sa part). Il se met en jeu tout un réseau de structures entre l'oeuvre, l'auteur et le public qui vont dévoyer peut-être l'intention de départ vers le rire.[99]

Aussi, la distinction accomplie par Jean Tardieu entre " *humour comique* " et " *humour noir* ", ou plutôt devrait-on dire le trajet que celui-ci imagine entre ces deux extrêmes évoque un autre parcours : celui que l'on a délimité dans l'étude entre le burlesque et le masochisme. Ce qui est mis en évidence dans la formulation du dramaturge, c'est la rigueur d'un humour triste à pleurer. Une distance qui entreprend l'art comme un outil véhiculant des affects et non comme une fin en soi.

Jean Tardieu, Bruce Nauman et Sophie Calle (de manière encore plus évidente) pénètrent dans le champ artistique avec un projet - système d'images - qui est une cosmogonie de l'intime. L'érotisme tel qu'il est traité dans *No sex last night* délimite le tracé d'un labyrinthe de pensées saugrenues. Il y a alors une fonction (opération mentale) de ce film, pour le spectateur, bien plus excitante que celle d'un esthétisme décoratif.

On avait déjà insisté en introduction sur la manifestation de ces œuvres en tant que pièges. Il faut alors peut-être se demander ce qui anime ces choix de mise en scène, essayer d'y voir enfin clair dans cette direction autoritaire du spectateur vers l'effroi (et le plaisir qui y est immanquablement lié). Ce qui nous intéresse donc à ce moment ultime de la démonstration, c'est l'apport de ces œuvres qui constituent l'humain à partir de l'exemple. On peut rappeler ici le programme littéraire de Michel Leiris affichant la volonté de " *mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui* ".[100]

Ceci n'implique nullement une correction du comportement du lecteur. Il s'agit uniquement du partage d'une expérience singulière qui fait date. Plus que des problèmes d'histoire de l'art, ces œuvres sont des jalons dans l'histoire humaine (sociale). Insistons de nouveau sur la valeur documentaire - symptomatique - de ces fictions.

Urbanisme.

---

[99] Il y a un élément humoristique indéniable dans *Un chien andalou* de Luis Bunuel, pourtant, seule l'horreur des images semble avoir impressionné les foules.

[100] Leiris (Michel), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éditions folio, Paris, 1973. P. 21.

Le problème technique et théorique à l'origine des *Corridors* de Bruce Nauman ou de *No sex last night* de Sophie Calle et Greg Shephard, porte en effet également sur la formalisation de réponses singulières et personnelles à un environnement hostile. Les lieux d'exposition de l'artiste américain se caractérisent par une direction autoritaire et un contrôle souverain du visiteur. Il ne s'agit pas de se promener au gré de l'humeur du moment, on est conduit d'un piège à un autre.

> " *J'ai essayé de créer une situation suffisamment contraignante pour les spectateurs. C'est une volonté de ma part de ne pas laisser les gens faire leur propre performance à partir de mon oeuvre. Un autre problème était d'avoir un mur unique d'environ six mètres de long et dont on puisse faire le tour. Si on place une caméra à l'une des extrémités et un moniteur à l'autre angle, quand on marche le long du mur on ne se voit que lorsqu'on débouche de l'autre côté et seulement à ce moment-là. On peut faire la même chose avec un carré : chaque fois que l'on tourne à l'un des angles, on peut se voir seulement de dos. C'est encore un moyen de rendre cette situation contraignante : une autre personne peut devenir le performeur mais ce qu'elle fait reste sous mon contrôle. Je ne fais pas confiance au public, c'est pourquoi j'essaie de faire en sorte que ces oeuvres soient les plus contraignantes possibles.* " [101]

Contrainte similaire à celle de *No sex last night* où l'oeuvre et le spectateur sont littéralement conduits au moyen de la fameuse Cadillac dont on a déjà eu le soin d'analyser la fonction : faire participer activement le public à la mise en œuvre du désastre. Cette mise en place délibérée d'un environnement agressif spécule sur la constatation amère selon laquelle " *l'être vivant souffre de la dénivellation entre le milieu et lui-même* " [102] (tout le problème est alors d'arriver à définir la méthode avec laquelle on va pouvoir filmer convenablement la " *dénivellation* " en question).

L'adaptation impossible de l'homme à la nature - à la vie terrestre - fournit des motifs, des postures inédites - comme celle de la mante religieuse par exemple - qui peuvent servir d'embryon de réponses. La contrainte du milieu ouvre alors une alternative philosophique pouvant se formaliser soit dans l'art (audiovisuel et architecture), soit dans le domaine social (urbanisme). Il y a ici un choix humain qui précise un peu plus la fonction des œuvres qui nous intéressent. Malgré l'apparent simplisme d'une telle constatation, on peut dire que

---

[101] Nauman (Bruce), *Arts magazine* (entretien avec Willoughby Sharp), mars 1970. P. 22-27.

[102] Caillois (Roger), *Le mythe et l'homme*, éditions folio, Paris, 1987. P. 77.

l’architecte qui construit des immeubles et édifie des villes est contraint - de par son métier - de concevoir les individus des sociétés comme des êtres perfectibles. C’est-à-dire des organismes capables justement de surmonter la “ *dénivellation* ” formulée par Roger Caillois. Or ce qui le distingue de l’artiste qui bâtit des installations c’est que ce dernier table au contraire sur l’impossibilité d’une adaptation humaine (c’est même son souci principal). Et c’est là où s’opère l’orientation que l’on annonçait précédemment, à savoir que l’obstacle technique insurmontable de l’urbaniste, c’est l’individu.

En effet, son travail est d’aménager des espaces en habitation pour contribuer à l’amélioration des conditions de vie. C’est peut-être un des rares domaines où s’exprime la possibilité concrète de changer la société en actes. Cela reste malgré tout de l’utopie, seule posture valable pour mener à terme les projets architecturaux, puisque le paramètre humain constitue justement la donnée non conforme aux normes d’habitation. La révolution accomplie par l’architecte français Le Corbusier dans le domaine de l’urbanisme, par exemple, peut être vue comme un pari (en même temps qu’une erreur grossière) : avoir tenté d’organiser le bien-être des habitants des villes malgré eux.

Les monumentales barres en béton de sa “ cité radieuse ” sont aujourd’hui génératrices d’un chaos social et d’un accroissement des inégalités entre quartiers riches et quartiers pauvres. Soit un résultat rigoureusement opposé á celui qui était escompté. Les idées humanistes de Le Corbusier reposent en effet sur un idéal communautaire socialisant un peu fantasque (qui l’amène par exemple à comparer les habitants des villes à des lapins en cage).[103] Ceci ne veut pas dire que toute tentative d’amélioration est à proscrire (et que l’idéalisme est une valeur désuète). Ce que l’on peut tirer toutefois comme enseignement de la tentative malheureuse de Le Corbusier, c’est que quand il s’agit de l’homme, ça ne marche pas (on peut voir comment cette idée est largement exploitée dans *No sex last night* avec l’espace d’habitation constitué par la Cadillac).

L’urbanisme - comme l’humanisme au demeurant - est un casse-tête inextricable où tout ce qui est fait pour embellir les lieux communs est systématiquement vécu comme une agression physique et mentale. Dans *Gotham Handbook*,[104] Sophie Calle pratique une sorte d’urbanisme à échelle réduite - elle aménage à son goût une cabine téléphonique new-yorkaise -, ce qui produit d’abord l’amusement puis, à terme, le mécontentement des habitués. Le changement d’un décor familier est ici ressenti sur le mode de la violence (et l’artiste, qui

[103] Le Corbusier, *Urbanisme*, éditions champs-Flammarion, Paris, 1994.

[104] Calle (Sophie), *Gotham handbook (New York mode d’emploi)*, éditions actes sud, Paris, 1998.

n’est pas une tendre, ne se gêne pas pour accentuer l’irritation des passants par sa présence souriante). Les habitants de New York semblent préférer les installations téléphoniques délabrées plutôt que de vivre des transformations trop brutales de leur milieu médiocre. D’ailleurs, quand on détruit des HLM vétustes avec des explosifs, les anciens locataires pleurent comme des madeleines. On ne peut vraiment pas faire confiance à l’homme.

Si Le Corbusier avait fait acte de cette donnée essentielle, peut-être aurait-il construit des espaces voués à l’art et non à la vie ? Si on émet ici cette hypothèse, c’est que le chemin inverse a déjà été emprunté. Vito Acconci, par exemple, a fait ses gammes dans l’art vidéo et exerce aujourd’hui le métier d’urbaniste. Voilà un contre-exemple parfait qui annule finalement la séparation établie entre ces deux alternatives sociales que sont, le travail en vue d’une amélioration des conditions de vie, ou l’approfondissement de la connaissance de soi à partir d’observations comportementales. L’art vidéo et l’architecture accomplissent une même tâche - aménager des espaces humains - selon des critères que l’on peut envisager en dernière analyse comme complémentaires.

La pression qui est exercée sur le visiteur dans les installations entraîne toutefois un certain nombre de considérations annexes. La direction autoritaire des oeuvres vidéo sur leur public ainsi que le clientélisme que cela développe, témoignent de l’indéfectible amour de l’homme pour la contrainte et la soumission (ce qui ne va pas sans problèmes puisqu’en même temps qu’il est attiré, il résiste). On dirait presque que le sens de la vie terrestre des individus qui constituent les sociétés, c’est d’être “ dirigés ” sous l’effet d’une autorité formelle inaliénable. Aussi, s’il n’y a pas d’alternative à la manipulation, l’idée d’une quelconque liberté s’efface évidemment [105] et donne lieu à une représentation (les origines confuses du théâtre se situent peut-être alors dans la tentative de formulation d’une réponse humaine à l’hostilité du milieu).

Ainsi, l’espace concentrationnaire de la vie s’anime spasmodiquement au contact des

---

[105] “ *La liberté est un fantôme. Cela je l’ai pensé sérieusement et je le crois depuis toujours. C’est un fantôme de brume. L’homme le poursuit, croit l’attraper, et il ne lui reste qu’un peu de brouillard dans les mains. La liberté s’est toujours manifestée pour moi sous cette image.*

- *Pour vous il n’y a aucun homme libre ?*

Si, il y en a un; Simon du désert, qui est l’homme le plus libre du monde.

- *Parce qu’il renonce à agir ?*

Parce qu’il a et fait ce qu’il veut, sans rencontrer d’obstacles. Il est tout là-haut sur une colonne et mange de la laitue. La liberté totale. ”

Turrent (Thomas Perez) Colina (José de la), *Conversations avec Luis Bunuel (Il est dangereux de se pencher au dedans)*, éditions cahiers du cinéma, Paris, 1993. P. 175.

accidents dominateurs de l’art (électrochocs). Ce n’est certainement pas la révolution en marche - celle de la “ cité radieuse ” de Le Corbusier - juste des sursauts d’existence dans un lieu clos peuplé d’êtres à l’apparence spectrale. On se fond chaque jour un peu plus dans le décor que l’on se construit. L’idée folle d’un “ âge d’homme ” - ou “ âge d’or ” - ce serait d’arriver à multiplier les espaces artistiques voués à la vie. Habitables par une population globale, c’est-à-dire ayant une véritable fonction sociale : celle de constituer l’être dans un lien déterminant à autrui.

TABLE :

<u>BIBLIOGRAPHIE</u>.

Les esthètes.

Auster (Paul), *Leviathan*, éditions actes sud, Paris, 1993.
Angot (Christine), *Sujet Angot*, éditions fayard, Paris, 1998.
Calle (Sophie), *Doubles jeux* (coffret de 7 livres), éditions actes sud, Paris, 1998.
Livre I, De l'obéissance.
Livre II, Le rituel d'anniversaire.
Livre III, Les panoplies.
Livre IV, A suivre...
Livre V, L'hôtel.
Livre VI, Le carnet d'adresses.
Livre VII, Gotham Handbook.
Houellebecq (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, éditions J'ai Lu, Paris, 1994.
Houellebecq (Michel), *Approches du désarroi* (texte),
Jarman (Derek), *Kicking the pricks*, éditions Vintage, Londres, 1996.
Derek Jarman : a portrait, catalogue d'exposition, éditions Thames & Hudson, New York, 1996.
Life forms (vita/formae), catalogue d'exposition, éditions Laurence Barbier, Ajaccio, 1999.
Marx (Harpo), *Harpo et moi*, éditions Scarabée et compagnie, Paris, 1983.
Sacher-Masoch (Léopold von), *La vénus à la fourrure*, éditions mille et une nuit, Paris 1999.
Sacher-Masoch (Léopold von), *Choses vécues* (texte), *revue bleue*, 1888.
Sacher-Masoch (Wanda), *Confession de ma vie*, éditions Mercure de France, Paris.
Wells (H.G.), *A fin de course*, éditions la table ronde, Paris, 1947.
Wilde (Oscar), *Intentions*, éditions 10 / 18, Paris, 1988.

Les stratèges.

Assoun (Paul-Laurent), *Le pervers et la femme*, éditions anthropos-economica, Paris, 1996.
Bond (Edward), *Coffee*, éditions methuen modern plays, Londres, 1995.
Brecht (Bertolt), *Sur le cinéma*, éditions de l'arche, Paris, 1970.
Deleuze (Gilles), *Présentation de Sacher-Masoch*, éditions de minuit, Paris, 1967.
Eisenstein (Serguei Mikhailovitch), *Charlie Chaplin*, éditions Circé, Belfort, 1997.
Freud (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté*, éditions folio, Paris, 1985.
Freud (Sigmund), *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, éditions folio, Paris, 1987.
Freud (Sigmund), *L'interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1971.
Kierkegaard (Soren), *Oeuvres complètes*, éditions Robert Laffont, Paris, 1993.
Ou bien... Ou bien. P. 3-669.
Stades sur le chemin de la vie. P. 789-1183.
Kouléchov (Lev), *L'art du cinéma*, éditions l'âge d'homme, Lausanne, 1993.
Kouléchov (Lev), *Vers une théorie de l'acteur*, éditions l'âge d'homme, Lausanne, 1994.
Král (Petr), *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, éditions stock cinéma, Paris 1984
Ribettes (Jean-Michel), *Fétiches et fétichismes*, éditions blanche, Paris, 1999.
Rohmer (Eric), *Charlie Chaplin*, " La comtesse de Hong Kong ", éditions ramsay poche cinéma, Paris, 1988. P. 106-122.

L'arrière-garde.

Artaud (Antonin), *Le théâtre et son double*, éditions gallimard, Paris, 1970.
Bataille (Georges), *Madame Edwarda - Le mort - Histoire de l'oeil*, éditions 10 / 18, Paris, 1979.
Bataille (Georges), *L'érotisme*, éditions de minuit, Paris, 1957.
Bataille (Georges), *La littérature et le mal*, éditions gallimard, Paris, 1979.
Bataille (Georges), *Dictionnaire critique*, éditions l'écarlate, Orléans, 1993.
Bessy (Maurice), *Erich von Stroheim*, éditions pygmalion, Paris, 1984.
Breton (André), *Anthologie de l'humour noir*, éditions le livre de poche, Paris, 1938.
Caillois (Roger), *Le mythe et l'homme*, éditions folio, Paris, 1987.
Céline (Louis-Ferdinand), *Voyage au bout de la nuit*, éditions folio, Paris, 1984.
Coursodon (Jean-Pierre), *Buster Keaton*, éditions atlas l'herminier, Paris, 1986.
Le Corbusier, *Urbanisme*, édition champs-flammarion, Paris, 1994.
Leiris (Michel), *L'âge d'homme*, éditions folio, Paris, 1973.
Leiris (Michel), *Brisées*, éditions folio, Paris, 1992.
Leiris (Michel), *Miroir de la tauromachie*, éditions fata morgana, Paris, 1981.
Leiris (Michel), *La règle du jeu*, éditions gallimard, Paris, 1948.
Livre I, Biffures.
Livre II, Fourbis.
Livre III, Fibrilles.
Livre IV, Frêle bruit.
Molière, *Dom Juan*, éditions classiques larousse, Paris, 1994.
Molière, *L'avare*, éditions classiques larousse, Paris, 1994.
Molière, *Le malade imaginaire*, éditions classiques larousse, Paris, 1994.
Tardieu (Jean), *La comédie du langage*, éditions folio, Paris, 1987.
Tardieu (Jean), *La comédie de la comédie*, éditions folio, Paris, 1990.
Tardieu (Jean), *La comédie du drame*, éditions folio, Paris, 1991.
Tardieu (Jean), *Le professeur Froeppel*, éditions gallimard, Paris, 1978.
Turrent (Tomás Perez) Colina (José de la), *Conversations avec Luis Bunuel (Il est dangereux de se pencher au dedans)*, éditions cahiers du cinéma, Paris, 1993.
Vinaver (Michel), *Les huissiers*, éditions actes sud, 1998.

<u>FILMOGRAPHIE SELECTIVE.</u>

Acconci (Vito), *Association Area*, long-métrage noir et blanc, USA, 1971.
Acconci (Vito), *Pull*, moyen-métrage noir et blanc, USA, 1971.
Acconci (Vito), *Hand to Hand*, court-métrage noir et blanc, USA, 1972.
Bunuel (Luis), *Un chien andalou*, court-métrage noir et blanc muet, France, 1928-29.
Bunuel (Luis), *L'âge d'or*, moyen-métrage noir et blanc muet, France, 1930.
Bunuel (Luis), *Terre sans pain (Las Hurdes)*, court-métrage noir et blanc, Espagne, 1932.
Bunuel (Luis), *La vie criminelle d'Archibald de La Cruz*, long-métrage noir et blanc, Mexique, 1955.
Bunuel (Luis), *Le fantôme de la liberté*, long-métrage couleur, France, 1974.
Calle (Sophie) Shephard (Greg), *No sex last night*, long-métrage couleur, USA, 1992.
Chaplin (Charles), *Le gosse* (*The kid)*, moyen-métrage noir et blanc muet, USA, 1921.
Chaplin (Charles), *Une vie de chien (A dog's life)*, court-métrage noir et blanc muet, USA, 1918.
Coppola (Francis Ford), *Coup de coeur (One from the heart)*, long-métrage couleur, USA, 1982.
Hartley (Hal), *Surviving desire*, moyen-métrage accompagné de deux courts-métrages (*Ambition, Theory of achievement*) couleur, USA, 1991.
Hartley (Hal), *Simple men*, long-métrage couleur, USA, 1992.
Jarman (Derek), *Caravaggio*, long-métrage couleur, Grande-Bretagne, 1986.
Jarman (Derek), *Queer Edward II*, long-métrage couleur, Grande-Bretagne, 1991.
Jarman (Derek), *Wittgenstein*, long-métrage couleur, Grande-Bretagne, 1992.
Keaton (Buster), *La maison démontable (one week)*, court-métrage noir et blanc muet, USA, 1920.
Keaton (Buster), *Ma vache et moi (Go west)*, long-métrage noir et blanc muet, USA, 1925
Kusturica (Emir), *Arizona dream*, long-métrage couleur, USA, 1993.
Mac Carey (Leo), *Soupe au canard (Duck Soup)*, long-métrage noir et blanc, USA, 1933.
Int. : Marx Brothers.
Nauman (Bruce), *Bouncing in the Corner n°1*, moyen-métrage noir et blanc, USA, 1968.
Nauman (Bruce), *Bouncing in the Corner n°2*, moyen-métrage noir et blanc, USA, 1969.
Nauman (Bruce), *Manipulating a Fluorescent Tube*, moyen-métrage noir et blanc, USA, 1965-69.
Nauman (Bruce), *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, moyen-métrage noir et blanc, USA, 1968.
Nauman (Bruce), *Walking in a Exaggerated Manner Around the perimeter of a Square*, court-métrage noir et blanc, USA, 1967-68.
Nauman (Bruce), *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rythms*, court-métrage noir et blanc, USA, 1967-68.
Reisner (Charles), *Cadet d'eau douce (Steamboat Bill Junior)*, long-métrage noir et blanc muet, USA, 1928. Int. : Buster Keaton, Marion Byron.
Stroheim (Erich von), *Maris aveugles (Blind husbands)*, long-métrage noir et blanc muet, USA, 1919.
Stroheim (Erich von), *Folies de femmes (Foolish wives)*, long-métrage noir et blanc muet, USA, 1921.
Stroheim (Erich von), *Les rapaces (Greed)*, long-métrage noir et blanc muet, USA, 1923.
Wood (Sam), *Une nuit à l'opéra (A night at the opera)*, long-métrage noir et blanc, USA, 1935. Int. : Marx Brothers.

FICHES FILMOGRAPHIQUES :

1919 : **BLIND HUSBANDS**
(La loi des montagnes)
Réalisateur : Erich von Stroheim. *Scénario* (“ The pinacle ”) *et adaptation* : Erich von Stroheim. *Image* : Ben Reynolds. *Montage* : Erich von Stroheim, Frank Lawrence, Viola Mallory, Eleanor Fried, Grant Whytock. *Production* : Universal. *Interprétation* : Erich von Stroheim, Gibson Gowland, Sam De Grasse, Francellia Billington, Fay Holderness. *Durée* : 90 minutes. Etats-Unis. 35 mm, noir et blanc, muet.

1921 : **FOOLISH WIVES**
(Folies de femmes)
Réalisateur : Erich von Stroheim. *Scénario et adaptation* : Erich von Stroheim. *Image* : Ben Reynolds et William Daniels. *Décors* : Richard Day. *Montage* : Arthur Ripley. *Musique* : Sigmund Romberg. *Production* : Universal. *Interprétation* : Erich von Stroheim, Maude George, Mae Busch, Rudolph Christian et Robert Edeson, Miss Dupont, CJ Allen. *Durée* : 90 minutes. Etats-Unis. 35 mm, noir et blanc, muet.

1925 : **GO WEST**
(Ma vache et moi)
Réalisateur : Buster Keaton, assisté de Lex Neal. *Scénario* : Raymond Cannon. *Image* : Elgin Lessley et Bert Haines. *Production* : Joseph M. Schenk-Buster Keaton production Inc. *Interprétation* : Buster Keaton, Howard Truesdale, Kathleen Myers et la vache “ Brown eyes ”. *Durée* : 80 minutes. Etats-Unis. 35 mm, noir et blanc, muet.

1928 : **STEAMBOAT BILL JUNIOR**
(Cadet d’eau douce)
Réalisateur : Charles Reisner, assisté de Sandy Roth. *Scénario* : Carl Harbaugh. *Image* : J. Devereux Jennings et Bert Haines. *Montage* : J. Sherman Kell. *Production* : Joseph M. Schenk-Buster Keaton production Inc. *Interprétation* : Buster Keaton, Ernest Torrence, Tom Lewis, Tom McGuire, Marion Byron, Joe Keaton. *Durée* : 71 minutes. Etats-Unis. 35 mm, noir et blanc, muet.

1928-1929 : **UN CHIEN ANDALOU**
Réalisateur : Luis Bunuel. *Scénario* : Luis Bunuel, Salvador Dali. *Image* : Albert Duverger. *Musique* : *Tristan et Yseult* de Richard Wagner, et tangos argentins. (Film muet sonorisé en 1960 à partir des disques utilisés lors des premières projections). *Dir. art.* : Schilmeck. *Producteur* : Luis Bunuel. *Interprètes* : Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Bunuel, Salvador Dali, Xaume Miratvilles. *Durée* : 17 minutes. France. Noir et blanc.

1933 : **A NIGHT AT THE OPERA**
(Une nuit à l’opéra)
Réalisateur : Sam Wood. *Scénario* : Georges Kaufman, Morrie Ryskind. *Image* : Merritt B. Gerstad. *Décor* : Cedric Gibbons. *Musique* : Herbert Stothart. *Montage* : William Le Vanway. *Interprétation* : Harpo, Chico et Groucho Marx, Margaret Dumond. *Durée* : 92 minutes. Etats-Unis. 35 mm, Noir et blanc.

1991 : **AMBITION**

Réalisateur : Hal Hartley. *Image* : Michael Spiller. *Son* : Mathew Price. *Décor* : Stephen Rosenzweig. *Musique* : Ned Rifle. *Producteur* : Ted Hope. *Interprétation* : Georges Feaster, Patricia Sullivan, Rick Groel, Jim MacCauley, David Troup, Chris Buck, Margaret Mendelson. *Durée* : 8 minutes. Etats-Unis. 35 mm, couleur.

1992 : **WITTGENSTEIN**

Réalisateur : Derek Jarman. *Scénario* : Derek Jarman, Terry Eagleton et Ken Butler. *Son* : Georges Richards. *Décor* : Annie Lapaz. *Montage* : Budge Tremplett. *Producteur* : Tariq Ali. *Interprétation* : Karl Johnson, Michael Gough, Tilda Swinton, John Quentin. *Durée* : 75 minutes. Royaume-Uni. 35 mm, couleur.

1992 : **NO SEX LAST NIGHT**

Réalisateurs : Sophie Calle, Greg Shephard. *Montage* : Michael Penhallow. Musique : Pascal Comelade, Tom Waits, Roy Orbison, Mozart. *Producteurs* : Paolo Branco, Bohen Foundation, Jean-René de Fleurieu. *Interprétation* : Sophie Calle, Greg Shephard. *Durée* : 73 minutes. France / Etats-Unis. Vidéo transférée sur 35 mm, couleur.

LISTE DES OEUVRES.

Installations.

Morris (Robert), *Passageway*, contreplaqué peint, prise murale en céramique, ampoules 243,8 / 1524 cm, collection de l'artiste, 1961.
Morris (Robert), *Untitled (Labyrinth)*, contreplaqué peint, 800 / 250 cm, installation temporaire montrée en 1984 lors de l'exposition Content : A Contemporary Focus, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 4oct-6 jan 1985.
Nauman (Bruce), *Going around the corner piece*, 4 cimaises 305 / 610 cm, 4 caméras vidéo, 4 moniteurs noir et blanc muet, 39 m², collection Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris, 1970.
Nauman (Bruce), *Consumate mask of rock*, installation et texte : 8 cubes en calcaire de 35,6 cm et 8 cubes en calcaire de 38,1 cm, texte dactylographié, mine de plomb et collage sur papier, 100 / 50 cm, Anthony d'Offay gallery, Londres, 1975.
Nauman (Bruce), *Violent incident*, 12 moniteurs avec haut-parleurs, 4 lecteurs de vidéodisques, 4 vidéodisques (coul., son), 260 / 267 / 47 cm, Collection Tate Gallery, Londres, 1986.
Nauman (Bruce), *Anthro/socio (Rinde facing camera)*, 3 projecteurs vidéo, 6 moniteurs avec haut-parleurs stéréo, 6 lecteurs de vidéodisque, 6 vidéodisques, 1 amplificateur, 2 haut-parleurs (coul., son), Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, 1991.

Divers.

Acconci (Vito), *Strech*, photographies et textes, 1969.
Acconci (Vito), *Toe-touch*, photographies et textes, 1969.
Acconci (Vito), *Estimations*, photographies et textes, 1969.
Acconci (Vito), *Proximity piece*, photographies et textes, 1969.
Jarman (Derek), *Letter to the Minister*, huile sur photocopies, 1992.
Jarman (Derek), *Blood*, huile sur photocopies, 1992.
Jarman (Derek), *Infection*, huile sur photocopies, 1993.
Jarman (Derek), *Fuck Me Blind*, huile sur photocopies, 1993.
Nauman (Bruce), *Self-portrait as a fountain*, Collection Leo Castelli Gallery, New York, 1966.
Nauman (Bruce), *None sing Neon sign*, tubes néon, 33 / 61,6 / 3,8 cm, Collection Sylvio Perlstein, Anvers, 1970.
Nauman (Bruce), *One hundred live and die*, tubes néon, 299,7 / 335,9 / 53,3 cm, Collection Benesse Corporation Naoshima Contemporary Art Museum, Kagawa, Japon, 1984.

Annexes.